CÆCILIA

Vereinsorgan des Amerikanischen CÆCILIEN VEREINS.

Monatsschrift für Katholische KIRCHEN MUSIK

John Singenberger, Redakteur. Nebst einer Musik-Beilage. Fr. Pustet, Verleger.

Vol. VI. New York, den 1. Juli 1879. No. 7.

"ENTERED AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, N. Y., AND ADMITTED FOR TRANSMISSION THROUGH THE MAILS AT SECOND CLASS RATES."

THE CÆCILIA.

A MONTHLY JOURNAL DEVOTED TO

CATHOLIC CHURCH MUSIC,

IS PUBLISHED BY

FR. PUSTET, 52 Barclay St., New York,

WITH THE APPROBATION OF

His Eminence, Cardinal McCLOSKEY, Archbishop of New York;

Most Revd. JAMES ROOSEVELT BAYLEY, D.D., Archbishop of Baltimore;
Most Revd. J. P. PURCELL, D.D., Archbishop of Cincinnati;
Most Revd. PETER RICHARD KENRICK, D.D., Archbishop of St. Louis;
Most Revd. J. M. HENNI, D.D., Archbishop of Milwaukee;
Most Revd. J. J. LYNCH, D.D., Archbishop of Toronto;
Most Revd. J. J. WILLIAMS, D.D., Archbishop of Boston;
Rt. Rev. L. M. FINKE, D.D., Bishop of Leavenworth;
Rt. Rev. M. HEISS, D.D., Bishop of La Crosse;
Rt. Rev. J. DWENGER, D.D., Bishop of Fort Wayne;
Rt. Rev. S. H. ROSECRANZ, D.D., Bishop of Columbus;
Rt. Rev. R. GILMOUR, D.D., Bishop of Cleveland;
Rt. Rev. IGN. MRAK, D.D., Bishop of Marquette;
Rt. Rev. ST. V. RYAN, D.D., Bishop of Buffalo;
Rt. Rev. THOMAS FOLEY, D.D., Adm. of Chicago;
Rt. Rev. THOMAS L. GRACE, D.D., Bishop of St. Paul;
Rt. Rev. P. J. BALTES, D.D., Bishop of Alton, Ill.;
Rt. Rev. SEIDENBUSCH, D.D. Bishop of St. Cloud;
Rt. Rev. F. X. KRAUTBAUER, D.D., Bishop of Greenbay, Wis.;
Rt. Rev. A. M. TOEBBE, D.D., Bishop of Covington, Ky.;
Rt. Rev. C. H. BORGESS, D.D., Bishop of Detroit, Mich.;
Rt. Rev. HENNESSEY, D.D., Bishop of Dubuque;
Rt. Rev. JAMES GIBBONS, D.D., Bishop of Richmond, Va.;
Rt. Rev. M. CORRIGAN, D.D., Bishop of Newark;
Rt. Rev. TH. HENDRIKEN, D.D., Bishop of Providence;
Rt. Rev. LOUIS DE GOESBRIAND, D.D., Bishop of Burlington;
Rt. Rev. McCLOSKEY, D.D., Bishop of Louisville, Ky.;
Rt. Rev. J. J. CONROY, D.D., Bishop of Albany, N. Y.;
Rt. Rev. J. A. HEALY, D.D., Bishop of Portland, Me.;
Rt. Rev. FRANCIS McNEIRNY, D.D., Bishop of Albany;
Rt. Rev. J. F. SHANAHAN, D.D., Bishop of Harrisburg, Pa.;
Rt. Rev. J. B. SALPOINTE, D.D., Vic. Ap. of Arizona;
Rt. Rev. JOS. P. MACHEBOEUF, D.D., Vic. Ap. of Colorado.
Rt. Rev. J. J. HOGAN, D.D., Bishop of St. Joseph.
Rt. Rev. W. H. ELDER, D.D., Bishop of Natchez, Miss.
Rt. Rev. E. O'CONNELL D.D., Bishop of Marysville, Cal.

SUBSCRIPTION PRICES FOR "CÆCILIA."

PAYABLE IN ADVANCE.

1 Copy for Member of the Society, including the annual dues, free mail, $1.60
1 Copy for Non-Members, ... 1.10
5 Copies for $5.00 and 50 Cents each for Members extra.
10 " " 9.50 " " " " " "
20 " " 18.00 " " " " " "
30 " " 25.00 " " " " " "

1 Copy free mail to England, 5 shillings.
1 Exemplar der „Cäcilia," postfrei nach Deutschland gesandt, kostet 5 Reichsmark.

Cäcilien-Vereinsgaben pro 1879.

1) Jedes Mitglied des Amerikanischen Cäcilien-Vereines, das pro 1879 den Jahresbeitrag bezahlt hat, ist berechtigt, eine oder mehrere der nachstehenden Vereinsgaben in beliebiger Auswahl und Zahl, zu 25 Cts. jede Nummer, zu beziehen.
2) Bis zum 15. September — spätestens — müssen alle Bestellungen, welche berücksichtigt werden sollen, eingesandt sein.
3) Die Bestellung mache man beim Schatzmeister des Vereines (E. Steinbach, P. O. B. 3627, New York) oder bei Unterzeichnetem — kurz, deutlich und mit genauer Adreßangabe.
4) Der Bestellung muß der Betrag (25 Cts. für jede Vereinsgabe) beigefügt sein.

St. Francis Station, Wis.

J. Singenberger, Prof.

Haupt-Vereinsgabe.

1. **Acht Gradualien** für 5stimmigen gemischten Chor im Falso bord. Styl bearbeitet von P. M. Ortwein für die Feste: Weihnachten (3. Messe), Neujahr, Epiphanie, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Mariä Verkündigung, Peter und Paul und Kirchweih. 16 Seiten Partitur, und ca. 20 Seiten Stimmen.

Neben-Vereinsgaben.

2. **Bäumker, Orlando di Lasso.** (Vereinskatalog No. 423.)
3. „ **Palästrina.** (Vereinskatalog No. 356.)
4. **Birkler** und **Mayer, Sammlung von Uebungsbeispielen.** (Vereinskatalog No. 203.)
5. **Cäcilien-Vereinskatalog.** Zweite Abtheilung.
6. „ „ Sachregister. (Vereinskatalog No. 306.)
7. „ „ Dritte Abtheilung.
8. **Gesänge, kirchliche 12,** aus den Beilagen der Trierer Cäcilia herausgegeben von Hermesdorff.
9. **Gruber, Asperges** und **Vidi aquam.** Partitur und Stimmen. (Vereinskatalog No. 387.)
10. und 11. **Haberl's Cäcilienkalender,** pro 1880.
12. Derselbe 1879.
13. „ 1878.
14. „ 1877.
15. „ 1876.
16. **Habert, Offertorium.** 3stimmig mit Orgel. (Vereinskatalog No. 401.)
17. **Heinze, polnisches Schulliederbuch,** 2 Exemplare.

18. **Hermesdorff, zehn kleinere Orgelstücke** nebst einer **Fuge.**
19. „ **Micrologus Guidonis** übersetzt und erklärt.
20. „ **Missa "Sacerdotes tui,"** für 4stim. gemischten Chor. Partitur. (Vereinskatalog No. 247.)
21. „ 4 Stimmen dazu.
22. **L. Hofmann, J. G. Mettenleiter** und **Fr. Witt,** die sämmtlichen **Gradualien** für die Advent- und Fastensonntage für vierstimmig gemischten Chor. Partitur 18 Seiten und 4 Stimmen 32 Seiten. (Vereinskatalog No. 430.)
23. **Jaspers, Gesänge** zu Ehren U. L. Frau. Partitur und Stimmen. (Vereinskatalog No. 358.)
24. **Joos, St. Anna-Messe,** 3stimmig für S. A. B. Partitur. (B.-K. 433.)
25. „ „ doppelte Stimmen dazu.
26. **Kewitsch, Th., drei Reden** für Ausbreitung des Cäcilien-Vereines, und **30 kleine Orgelspiele** in den alten Tonarten. (Vereinskat. 332 und Witt's Mus. s. 1877, p. 70, No. 22.)
27. „ **polnische Kirchengesänge,** „ „ (Vereinskat. No. 274.)
28. „ „ **Kirchengesangbuch** 2 Exemplare. (B.-K. No. 275.)
29. **Molitor, Missa brevis,** opus 15. Partitur. (B.-K No. 254.)
30. „ doppelte Stimmen dazu.
31. „ **Missa "Rorate Coeli."** Op. 14 für 1 Singstimme u. Orgel. Partitur. (Vereinskatalog No. 239.)
32. „ **Missa "Tota pulchra es Maria."** Op. 11 für 4 St. Part. (B.-K. No. 238.)
33. „ „ „ „ doppelte Stimmen hiezu.
34. **Motetten, 12,** älterer Meister, bearbeitet von Hermesdorff. Partitur. (Vereinskatalog No. 82.)
35. **Piel, Messe** für Männerstimmen (Op. 2). Partitur. (B.-K. No. 176.)
36. „ „ (Op. 4.) Für 4stim. gem. Chor. Part. (B.-K. No. 215.)
37. „ „ (Op. 15.) Für 4stim. gem. Chor. Part. (B.-K. No. 420.)
37. „ „ (Op. 16.) Für 4 Stimmen. **Novität.**
39. **Riegel, Requiem** für 4stimmig gemischten Chor. (B.-K. No. 338.)
40. " doppelte Stimmen dazu.
41. **Santner, 8 Motetten.** Partitur. (Vereinskatalog No. 353.)
42. „ **Te Deum.** 4stim. Partitur u. Stimmen. (B.-K. No. 387.)
43. „ **Ecce sacerdos.** „ „ (B.-K. No. 387.)
44. „ **Requiem** 3- oder 4st. „ „ (B.-K. No. 401.)
45. „ **Libera** „ „ „ „ (B.-K. No. 401.)
46. „ **3 Motetten,** 3stimmig für S. A. B. Partitur u. Stimmen. (Vereinskatalog No. 337.)
47. **Schaller, Missa** ad dulciss. cor Jesu, 2stimmig. (B.-K. No. 263.)
48. „ doppelte Stimmen dazu.
49. „ **Missa solemnis,** opus 12. Partitur. (B.-K. No. 395.)
50. „ doppelte Stimmen dazu.
51. **Schenk, zwei wichtige Fragen.** (Vereinskatalog No. 172.)
52. **Stehle, Chorphotographien.** (Vereinskatalog No. 173.)
53. „ **Missa,** "Jesu rex admirabilis." Partitur. (B.-K. No. 220.)
54. „ doppelte Stimmen dazu.
55. **Thinnes, Wandtafeln** zu den Responsorien, 2 Exemplare.
56. und 57. **Witt, Gesänge,** für 3 und 4 Männerstimmen, opus V^a. Die 4 Singstimmen, 68 schön gedruckte Seiten. (Vereinskatalog No. 38.)
58. „ **Hymnus** für S. und Alt mit Orgel. (Vereinskatalog No. 337.)
59. „ **Improperien** für 5stim. gem. Chor. Partitur. (B.-K. No. 198.)
60. „ **Offertorienstimmhefte,** op. 15, Sopran. I. Lief. (B.-K. 291.)
61. „ „ „ Alt I. „ „ „
62. „ „ „ Tenor I. „ „ „
63. „ „ „ Baß mit Orgelst. u. Quinta vox, I. Lief. (B.-K. 291.)
64. „ „ „ Sopran. II. Lief. (B.-K. 393.)
65. „ „ „ Alt II. „ „ „
66. „ „ „ Tenor II. „ „ „
67. „ „ „ Baß mit Quinta vox. II. Lief. (B.-K. No. 393.)
68. „ „ „ Sopran. III. Lief. (B.-K. 427)
69. „ „ „ Alt III. „ „ „
70. „ „ „ Tenor III. „ „ „
71. „ „ „ Baß mit Quinta vox. III. Lief. (B.-K. No. 427.)
72. „ **Offertorium.** 2stimmig mit Orgel. (B.-K. No. 401.)

(Einige wenige Nummern finden sich z. Z. noch nicht im Katalog. Die Nr. 9, 16, 42–46, 58 und 72 sind die Editionen des Salzburger Cäcilien-Vereines.)

N.B. Es wird **dringendst** gebeten, um sich über den Werth der Angebote zu orientiren, die citirten Referate nachzusehen.

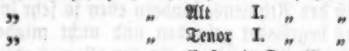
Rhythmus und Vortrag des liturgischen Chorales.

(Aus „Choral und Liturgie.")

(Fortsetzung.)

Aus dem Bisherigen erhellt, daß es im natürlichen Gesange Pausen der verschiedensten Dauer gibt, von der beinahe unbemerkbaren (mora sina respiratione) wirklichen oder nur scheinbaren Unterbrechung der Stimme bis zum förmlichen lange andauernden Absatze. Nun ist aber auch über die Gestalt und Ausführung der Pause eine wichtige Bemerkung beizufügen. Während die Pause nämlich in der mensurirten Musik mathematisch da eintritt, wo die Note aufhört, so daß man ihren Beginn mit dem Taktschlage begleiten kann, kommen im Choralgesang solche schroffen Uebergänge (die Psalmodie und einzelne Stellen von besonderm Affekte vielleicht ausgenommen) eben so wenig vor, als in der Sprache. Jede Pause ist hier, durch eine nach ihrer längern oder kürzern Dauer mehr oder minder merkbare Verlängerung der vorangehenden Note eingeleitet und vorbereitet, so daß bald, statt einer Unterbrechung des Gesanges *), nur ein leises Aushauchen des einen Tones und ein Ueberleiten auf den andern (mora sine respiratione) Statt findet**), bald dieses leise Austönen in eine wirkliche Unterbrechung der Stimme endet (mora cum respiratione). Das Erstere tritt insbesondere da ein, wo mehrere Noten oder Notenformen auf eine Silbe oder ein Wort fallen, wovon unten ein Näheres; das Letztere macht sich zwischen Worten und Satzgliedern geltend.

Dieses natürliche, ungezwungene Uebergehen vom Gesange zur Pause hat die Regeln hervorgerufen, welche man für die Schlußnote eines musikalischen Gedankens (Silbe, Wort oder Satz) aufgestellt hat. Dieselben laufen alle darauf hinaus, daß die letzte Silbe nicht kurz abgestoßen, sondern etwas verlängert werde.†) Daß diese Verlängerung (mora) nicht im Sinne des Mensuralgesanges aufzufassen ist, geht zur Genüge daraus hervor, daß sie weder in einem conventionellen Gesetze begründet, noch überhaupt meßbar, sondern nur ein gewisses Aushauchen ("morosius et obscurius sonat") und ein natürliches Erforderniß des guten Vortrags ist††). Gleichwie aber die Pause durch die Dehnung der Schluß-Note natürlich eingeleitet wird, so tritt auch diese Dehnung wiederum nicht unvorbereitet ein. Um nämlich das Ohr auf den nahenden Ausgang des Gedankens vorzubereiten, wird die vorletzte, accentuirte Silbe durch den größern Impuls der Stimme geschärft ‡), welcher Impuls zur Dehnung der Schlußsilbe und zur Dauer der sich anschließenden Pause dergestalt im Verhältniß stehen muß, daß das Ausklingen der letzten Silbe als ein Ausfluß des in der vorletzten angedrängten Accentes erscheint. Wir fühlen die Schwierigkeit, dem Leser uns hierin ganz verständlich zu machen, und wäre eine mündliche Erklärung eben mehr am Platze, als eine schriftliche. Wir wollen indeß versuchen, das Gesagte an einem Beispiele zu zeigen. In dem Schlußworte des "Dominus vobiscum" müßte nach der gegebenen Regel die Silbe "bis" geschärft, die Silbe "cum" aber gedehnt werden und leise ausklingen etwa so:



während es durchaus falsch wäre zu singen:

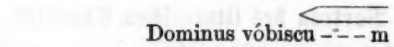
*) "Ita ut incoeptus modus unius ad alium transiens nec finiri videatur."

**) "Vox ipsa tardior faciens quoddam intervallum non taciturnitatis, sed suspensae ac tardae potius cantilenae." (Boëtius.)

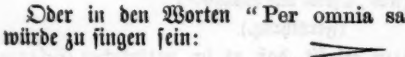
†) Vergl. Hukbald: "Ultimae longae, reliquae breves, legitima longitudo finalium." Guido v. Arezzo sagt: "vox quae cantum terminat diutius et morosius sonat;" und wie schon angeführt: "Tenor, i. e. mora ultimae vocis, qui in syllabis quantuluscunque est, amplior in parte, diutissimus in distinctione." Der hl. Augustinus (de musica) drückt sich über diesen Punkt folgendermaßen aus: "Sequente silentio etiam brevis syllaba pro longa accipitur. Sit hoc etiam in disciplina, ut cum ante finem silemus non ibi pars orationis brevi syllabâ terminetur; ne secundum illam saepe commemoratam regulam pro longâ eam sensus accipiat sequente silentio."

††) Man höre auch hierüber den hl. Augustin (de musica): "Sequente silentio etiam brevis syllaba pro longa accipitur *non instituto sed ipso naturali examine quod auribus praesidet.*" Aehnlich sagt ein anderer Autor: "Ultimae caudari non potest, hanc enim productionem habet a naturâ, quia finis est."

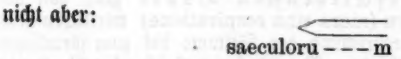
‡) "Penultima acuitur, ultima protenditur."



Oder in den Worten "Per omnia saecula saeculorum" würde zu singen sein:



nicht aber:



In den aufgestellten vier Gesetzen glauben wir die Grundregeln des natürlichen Rhythmus zusammengefaßt zu haben. Auf ihrer maßvollen, vernünftigen, nach den Umständen modifizirten Anwendung im Einzelnen beruht der gute und richtige *Vortrag* des liturgischen Chorals. Es sind jene rhythmischen Gesetze indeß allgemeine Normen für jede Art natürlicher (unmensurirter) Musik, so daß z. B. jeder in ungebundener Form geschriebene und in unmensurirter rezitativer Musik componirte Monolog oder Dialog nach ihnen vorgetragen werden müßte. Nun kommt aber zu diesen allgemeinen und natürlichen Regeln beim Gregorianischen Choral, weil er liturgischer Kirchengesang und zwar als solcher componirt und sanktionirt, in seinem Texte wie durch seinen Zusammenhang mit den liturgischen Handlungen vom göttlichen Geist geweihet und geheiliget ist, *noch ein anderes, ein übernatürliches Moment* hinzu, das auf den rhythmischen Vortrag einen Einfluß von ganz enormer, wir möchten fast sagen, umbildender Bedeutung ausübt.

Zu dem grammatischen Accent tritt der *Accent des heiligen Geistes*, der bei den heiligen Gesängen in uns flehet mit unaussprechlichen Seufzern, bei den heiligen Handlungen durch uns das segenschaffende, gnadenvermittelnde Wort spricht und singt; — der *Accent des Glaubens*, der unserer Zunge die Kraft verleiht, die Geheimnisse der Wahrheit mit unwiderstehlicher Gewalt durch das Ohr in die Herzen der Menschen zu ergießen;—der *Accent des innersten Schuldbewußtseins*, und zugleich des *tief demüthigsten Vertrauens* auf den Herrn, der Accent jener *gänzlichen freudigen Gottergebenheit und Dankesfülle*, welcher über die heiligen Gesänge einen so geheimnißvollen himmlischen Schmelz ausgießt, daß er sie des Irdischen entkleidet und verklärt, der die menschliche Schwachheit in göttliche Demuth, die menschliche Leidenschaft in starke Gotteskraft umschafft, kurz der den sinnlichen Menschen in den übersinnlichen wandelt und so würdiger macht, in jene Chöre einzustimmen, die ewig Gottes Lob singen. Beim Choralgesange tritt zu den natürlichen Textabtheilungen, zu dem natürlichen, durch die Pause befriedigten Bedürfnisse des Athemholens ein weiteres Moment, das den Pausen ihre Gestalt und höhere Bedeutung gibt; nämlich das Bedürfniß der gottinnigen bräutlichen Seele, nach den einzelnen Sätzen, Worten, mitunter selbst Worttheilen, kleine Interstitien eintreten zu lassen, um mit dem himmlischen Bräutigam über die wundervollen Geheimnisse sich zu unterhalten, ihre Süßigkeit zu kosten. Während die Zunge und Lunge neue Kraft schöpfen, singt unter der *Pause* die Seele immerfort und wiederholt gleichsam die heiligen Klänge; daher jenes Schweben der Stimme von einem Gedanken zum andern; jenes leise Hauchen des Tones, den sanft verklingenden Akkorden der Aeolsharfe vergleichbar, bis wieder ein neues Wort, ein neuer Hauch des Geistes das Stimmorgan zu neuem Erklingen in Bewegung setzt. Oft auch wiederholt die singende Seele wirklich die süßen Melodien in ihrer Begeisterung, bald halb, bald ganz, bald ein, zwei, mehre Male, als ob sie in heiligem Wetteifer nimmer müde würde, mit ihrem Bräutigam diese Engelsprache zu sprechen; daher jene reichen Gesangformeln, jene schwungvollen *Wiederholungen*, jene manchmal fast endlosen *Reihen von Noten**), deren Töne sich gleich einem vielfachen Echo in den Tempelwölbungen brechen, erinnernd an die nimmerendenden Chöre der seligen Geister.

Dies ist das übernatürliche, für den rhythmischen Vortrag des Chorals so hochbedeutsame und entscheidende Moment. Ohne dasselbe könnten die bloßen Regeln der natürlichen Musik dem Gesang eben so wenig jene höhere Weihe, Schönheit und moralische, die Herzen umschaffende Macht geben, als das übernatürliche Moment ohne Beobachtung dieser Regeln schon für sich den Choralgesang constituiren könnte. Das übernatürliche und göttliche Moment knüpft wie durchweg so auch hier an die natürlich gegebenen Anhaltspunkte an, um zu wirken und in die Erscheinung zu treten*). Darum ist die Kenntniß dieser Anhaltspunkte und die Beobachtung der natürlichen Musikregeln für die Ausführung des Chorals ebenso unerläßlich, wie jener heilige Gebetsgeist und jenes Leben in der kirchlichen Liturgie und den göttlichen Geheimnissen.

Wir haben vorhin einen Punkt berührt, welchem wir noch eine eingehendere Bemerkung schulden. Gesetzt nämlich, der Leser anerkenne vollständig den rezitativen, mensur- und taktfreien Charakter des Choralgesanges und räume ein, daß der Text dominiren, sein Verständniß den Vortrag bestimmen und so leiten müsse, daß alles Andere diesem Hauptzwecke sich unterordne, so dürfte er doch noch die Frage erheben, wie denn dies Prinzip bei jenen reichen und langgedehnten textlosen Formeln, in denen nicht selten nur eine oder wenige Noten auf eine accentuirte, sehr viele aber auf eine nicht accentuirte Silbe fallen, d. h. wie es bei den sogenannten *Neumengesänge oder Jubilationen, zumal in den Gradualien und allelujatischen Versikeln* möglich und ausführbar sei? Auch hier würde wiederum eine conversatio leichter zum Ziele führen, als eine dissertatio, oder, wie ein alter Gesangmeister sagt: "haec colloquendo magis quam conscribendo intelliguntur." Versuchen wir indeß das Problem, an dem schon Mancher gescheitert oder irre geworden, zu lösen.

Vor Allem ist uns das Fundamentalprinzip unverletzlich, daß der *Text vorherrschen* und der *Vortrag jener der freien Rezitation* sein müsse.†) Hiernach muß die Annahme, als theile sich der liturgische Choral dergestalt in *syllabischen* und *melodischen Gesang*, daß in den Formeln des letztern die Melodie über den Text und die Gesetze der natürlichen Rezitation dominire, unberechtigt erscheinen; jene Unterscheidung ist vielmehr nur insoweit zulässig, als im *syllabischen* Gesange jede Note eine Silbe deckt, im *melodischen* mehrere Noten auf eine Silbe fallen. Im gleichen muß das Verfahren Jener entschieden verworfen werden, die solche notenreichen, als ächt rezipirten Formeln aus dem Grunde *willkürlich abkürzen* und zu stutzen sich unterfangen, weil sie selbe nicht verständig zu singen vermögen. Auch darf man die Gregorianischen Melodien nicht nach der *Schreibweise* und den *Ausgaben der letzten Jahrhunderte* beurtheilen und sich eine musikalische Periode oder einen melodischen Satz etwa als eine Reihe von zehn, zwanzig, dreißig und mehr gleichlangen Noten vorstellen, die ausschließlich durch das Bedürfniß des Athemholens von einander getrennt werden. Wir haben die Pausen nicht bloß in dem Bedürfniß des Athmens, sondern eben so sehr in der Accentuirung des Sinnes begründet gefunden und nicht minder den Grundsatz von der Gleichheit der Noten ein für allemal, und zwar für den melodischen Gesang wie für den syllabischen, verworfen ("cantus planus notis incerti valoris constitutus"). Die melodische Abtheilung oder der *melodische Satz* besteht vielmehr aus Gruppen von zwei bis fünf, höchst selten aus mehr Noten, welche Gruppen gleichsam dessen Silben und Worte bilden. Jede Gruppe hat ihren eigenthümlichen Charakter, ihre Intonation, ihre Accentuation; manchmal wird eine einzige Gruppe für sich, getrennt von den andern, gesungen; manchmal werden mehrere in einem Athemzug zusammengenommen, die unter sich wiederum bald in engerer bald in gelockerterer Verbindung stehen, ganz wie die Theile der Rede. Man unterscheidet demnach im *melodischen Gesange* Silben, Worte, Satzglieder, Sätze und Perioden; jede

*) Nur eine gänzliche Verkennung des Wesens des liturgischen Gesanges und eine totale Abirrung von den Notionen der kirchlichen Liturgie konnten dazu führen, daß man die wunderbaren, reichen Melodien der alten Gradualien und Lieder so jämmerlich verstümmelte und noch heute zu verstümmeln fortfährt, um sie der einseitigen Auffassung und armseligen Fähigkeit der modernen Musik und Gesangschule mundgerecht zu machen. Es convenirt dies nur zu sehr der vorherrschenden Oberflächlichkeit unserer Zeit, die unfähig, in der heiligen Musik dem Alterthum Ebenbürtiges hervorzubringen, nicht einmal bemüht ist, sich in die hohe Begeisterung der Alten, in den Sinn und die Auffassung ihrer Schöpfungen hineinzuleben.

*) So wurden ja auch im A. B. die, welche Gott zu Verkündern seines Gesetzes und zu Führern seines Volkes bestellte, zuvor in den Prophetenschulen unterrichtet, und werden noch heute jene, welche die potestas sacerdotii erhalten sollen, durch lange Studien dazu qualifizirt.

†) "Potius considerandus est sensus quam modulatio."

der letztern hat ihre Motive, ihre Entfaltung, ihren Knotenpunkt (Mitte), ihre Lösung (Ende), und der verständige Vortrag dieser Modulationen gibt erst den Sinn der Composition. Aus dem Gesagten läßt sich ermessen, wie weit die Notation der letzten Jahrhunderte von der wahren, die ursprünglichen Melodien ausdrückenden Gestalt abweiche. Um den rechten Begriff von diesen Melodien zu gewinnen, muß unumgänglich auf die alte Schreibweise zurückgegangen werden, welche in ihrer überaus reichen und mit erstaunlicher Gewandtheit gehandhabten Zeichenschrift die ganze Flexibilität, die ganze Accentuation, kurz den vollständigen Rhythmus geschrieben dem Auge vorführte. Ohne Kenntniß und Verständniß dieser alten Neumenschrift würden die von uns aufgestellten Prinzipien eines richtigen Vortrags des Chorals, bei dem Mangel guter Ausgaben, wenig oder gar nichts nützen; mit ihrer Kenntniß dagegen lassen sich die Melodien ganz wohl auch in unsere präcisere und klarere, überdies heute allein brauchbare Notenschrift umsetzen, sobald nur die, den abtheilungslosen Notenreihen zu Grunde liegenden ursprünglichen musikalischen Formeln gefunden sind. — Wie, so fragen wir nun, sollen diese Notengruppen, diese musikalischen Formeln ausgeführt, wie mit einander verbunden, wie auf den Text angewandt werden, damit der rezitative Charakter des Gesanges gewahrt, Sinn und Verständniß des Textes nicht gestört werde? Wir glauben auch hier die Klarheit unserer Antwort zu fördern, wenn wir sie in Form von Gesetzen geben.

I. Die Jubilationen, wie überhaupt alle musikalischen Gesangformeln ohne unterstehenden Text dürfen nicht als für sich bestehende, vom textuellen Theile des Gesangstückes getrennte musikalische Verzierungen aufgefaßt werden; sie sind vielmehr **aus den melodischen Accenten herauswachsende, an dieselben in untergeordneter, dienender Stellung sich anschmiegende Schönheiten.**

Diese Auffassung der Neumen oder Jubilationen wirft auf einmal einen hellen Lichtstreif in die langen Notenreihen, gibt ihnen eine vernünftige Ab- und Eintheilung in Glieder, entreißt sie der Tonschwelgerei einseitiger Harmoniker und, was die Hauptsache ist, wahrt dem liturgischen Texte seine Bedeutung, dem Vortrage das Verständniß. Man darf sicher sein, daß ein Choralgesangstück, dessen Sinn dem der lateinischen Sprache Kundigen unverständlich bleibt, entweder eine neuere, mißglückte Composition ist, oder aber unrichtig vorgetragen wird. Die musikalische Formel oder Notenfigur darf keineswegs Sinn und Verständniß, strenggenommen nicht einmal die rezitative Bewegung des Vortrags stören; sie beeinträchtigt in den guten alten Compositionen weder die richtige Accentuation noch die textuelle Rezitation, vorausgesetzt, daß man es versteht, sie regelrecht zu singen und in die gehörige Beziehung sowohl zu den Hauptaccenten als unter einander zu bringen. Sie dient im Gegentheil dazu, den Text nur um so mehr hervorzuheben, ihn dem Festcharakter und der Verschiedenartigkeit seines Sinnes entsprechend ins rechte Licht zu stellen, sein tieferes Verständniß und das Kosten seiner Geheimnisse der singenden und betenden Seele zu erleichtern. Es dehnt sich dieser Grundsatz auch auf jene langen, reichhaltig zusammengesetzten musikalischen Perioden aus, welche manchmal auf einen Schlußvokal oder selbst in die Mitte eines Wortes fallen. Sie sind keine leeren, bloß musikalischen Tonfiguren, sondern das Echo, der hallende Nachklang des vorausgehenden Textes, der bald seinen klagenden, bald seinen bittenden, bald seinen hochaufjubelnden Sinn, weil ihm eine oder ein paar Noten, möchten sie auch noch so lange tönen oder noch so scharf accentuirt werden, dazu nicht genügen, in diesen Formeln austönen läßt. Darum finden wir auch die Jubilationen nie ohne Grund, gedankenlos oder gar widersinnig angebracht; sie schließen sich vielmehr stets an den Sinn des Textes oder an ein Wort von vielsagendem Inhalte an, so daß man z. B. niemals gedehnte Jubilationen auf den Worten "et dixit" — "sicut" (cervus desiderat) — "ubi" (caritas et amor Deus ibi est) u. dergl. findet; wohl aber häufig auf den flehenden Seufzern des *Kyrie eleison*, auf den erhabenen Worten des *Sanctus* und vor Allem auf den Silben des jubelvollen siegestrunkenen *Alleluja*. Diese Wahrnehmung trifft in allen guten Choralcompositionen zu. Man hüte sich jedoch wohl, alsbald da eine schlechte Composition zu vermuthen, wo Einem die Vertheilung der Noten geschmacklos scheint; in den meisten Fällen wird der Mangel an Geschmack auf den Sänger zurückfallen, der die Gesetze der Grammatik mit den schwungvollen musikalischen Phantasieerzeugnissen des componirenden Beters nicht in Einklang zu bringen weiß. Letzteres gelingt erst dann, wenn man nach langwieriger Uebung eine gewisse Routine im Choralsingen erlangt und tiefer in das Wesen der altehrwürdigen Schöpfungen eingedrungen ist. Wir könnten manche wahrhaft alberne Vorschläge zum Zustutzen und Mundgerechtmachen der Choralformeln zitiren, unterlassen es aber, um Niemandem wehe zu thun, da es zu nichts Weiterem frommen würde.

(Schluß folgt.)

Der Palästrinastyl.

Kritisch beleuchtet von Professor Birkler.

(Fortsetzung.)

Der Palästrinastyl ist strenger Styl heißt also von subjektiver Seite aus: sein Inhalt bildet eine Gesammtheit gleichmäßiger Stimmungen, die alle nur auf ein Typisches zurückgeführt werden. Dieser Typus der Stimmung wiederholt sich durchs Ganze der Einzelempfindungen in gleichartiger Wiederkehr, und so ist der Inhalt des polyphonen Ideals ein lebendiges Beisichselbstsein, das ebenso sehr ein todtes Einerlei durch reichste Ausbreitung der Gesammtstimmung ausschließt, wie es durch Negirung aller fremdartiger Affekte oder wuchernder Einzeltriebe jederzeit die Rückkehr zu sich selbst sich vermittelt. Die typische Strenge des Styls schließt also einerseits die falsche Einheit oder die Tautologie, und andererseits die falsche Mannigfaltigkeit oder den unorganischen Gegensatz aus; dort fordert sie unerbittliche Wiederholung der Einheit in der Mannigfaltigkeit, hier fordert sie die Einheit des Typus im unendlichen Reflex des Einzelnen. Für beide Sorten ist nun in der objektiven Technik des Palästrinastyls in der That auf's glücklichste gesorgt, oder vielmehr die Technik selbst ist auch nach dieser Seite hin nur das successiv gewordene Produkt der beiden im Typus zusammenwirkenden gegensätzlichen Momente. Einheit und Gleichartigkeit der Stimmungen realisirt sich in der durchwirkenden Einheit der Regel, in der unerbittlichen Wiederkehr der technischen Schemen, in denen sich polyphon gedacht, jeder Inhalt auszugießen hat. Die Freiheit der Expansion und die mit ihr gegebene Mannigfaltigkeit der Stimmungen erschließt sich in der technischen Möglichkeit verschiedener contrapunktischer Darstellungsweisen, die theils auf den allgemeinen Grundelementen alles musikalischen Schaffens, auf der Melodik, Harmonik und Rythmik beruhen, theils noch intensiver sich gestalten auf dem Standpunkt der gegebenen polyphonen Formirungsweisen, die nichts anders sind als die Unterscheidungen des polyphonen Stoffs in die Gegensätze des rythmischen und des thematischen Contrapunkts, dann die weiteren Unterscheidungen des letzteren in die Formen der Imitation, des Canons, der Kettenbildung, der Umkehr ꝛc., lauter formale Gliederungsweisen, die der Bearbeitung des Einzelnen ein unendliches Feld eröffnen, und von denen wir sub. No. 2, c, dieser Abhandlung weitläufiger gesprochen haben. —

Aus dem bisherigen geht aber auch so viel klar hervor, daß die gleich Anfangs gemachte und im Weiteren sofort durchgeführte Unterscheidung eines subjectiven und eines objectiven Moments am strengen Styl keine äußerliche ist, es wird vielmehr jetzt schon deutlich geworden sein, daß beide Momente in wesentlicher Wechselwirkung mit einander stehen. Sagen wir: der geistige Gehalt geht nur mit strenger Zurückhaltung in die sinnliche Erscheinung ein, oder das Ideal zieht sich nur in beschränkter Weise in den Stoff hinüber, so erklären wir damit schon so viel, daß auch nur ein gewisser Theil des sinnlichen Stoffs von der Idee erfaßt und zum Spiegelbild ihrer selbst durchgearbeitet wird, während die übrige Stoffmasse unberührt liegen bleibt. Insofern ist der von der Idee ergriffene Theil des Gesammtstoffs lediglich nur das künstlerische Produkt der in ihm künstlerisch schaffenden Idee und ist das von der Idee Abhängige. Gehen wir umgekehrt vom Satz aus: die Phantasie wählt sich als contrapunktisches System als solches zum Organ ihrer künstlerischen Darstellungen, so ist uns schon auch so viel gewiß, daß das Produkt ihres Schaffens ein

in typischer Strenge festgehaltener Inhalt sein wird, wie es in dieser festen Begränzung sonst von keiner anderen Musikgattung producirt wird. Von dieser Seite aus erscheint wieder der Inhalt oder die Idee als das vom Material Gesetzte oder Abhängige, und der Stoff mit seiner Technik als das prius. Wir sehen also, von der Idee schreiten wir bis zur Erscheinung vor, und die Erscheinung führt uns wieder zur Idee hin. Das ist Wechselbeziehung. Jede Wechselbeziehung hat nun ihren höheren Einheitspunkt, und der ist auch hier unschwer zu entdecken. Gehen wir, um ihn zu finden, davon aus, daß die Phantasie ihrem contrapunktischen Material gegenüber sich in einer objektiven, stofflichen Begränztheit findet, oder daß der Gesammtstoff sich ihr gegenüber nur bis zu einem gewissen Theil erschließt, so erscheint zunächst dieses Material als etwas der Phantasie Gegenüberstehendes, Selbstständiges, das so zu sagen seinen eigenen Willen hat, und sich aus irgend welchen Gründen der Phantasie, oder ihren Träger dem Subjekt gegenüber, eigensinnig karghaft beisammen behält. Es ist auch in der That etwas daran: dem einzelnen zufälligen Subjekt gegenüber, das den Einfall hat zu contrapunktisiren, verhält sich das Material so, wie wir gesagt haben, es tritt ihm mit seiner besagten Begränzung als etwas schlechthin Gegebenes gegenüber. Aber bei genauerer Besichtigung entdeckt es sich eben doch, daß hinter dieser objectiven Gegebenheit noch etwas Anderes stecke. Sie stammt allerdings weder aus sich selbst, da kein Stoff sich aus sich selbst bestimmen kann, noch aus irgend einem andern stofflichen Zusammenhang oder einem verborgenen Naturgrund außer und neben dem Stoff, weil weder aus dieser noch aus jener Quelle eine subjektivvernünftige Systematisirung, wie sie uns hier vorliegt, fließen kann. Aber als etwas Gegebenes verhält sich dem zufälligen Subjekt gegenüber das Material ein und für allemal. Es kommt näherhin nur auf die Genesis dieses Gegebenen an. Diese werden wir sogleich finden, wenn wir unsern Satz so wenden: Ein einzelnes Subjekt, zu irgend einer zufälligen Zeit, unternimmt es, gewisse musikalische Ideen, deren es fähig ist, und von denen es sich inspirirt fühlt, in contrapunktischer Form darzustellen. Bei diesem Beginnen wird es nun inne, daß das Material zu einer Hälfte sich vor ihm verschlossen hält, zur andern sich ihm hingiebt. Der ihm zu Gebot stehende Theil ist nun nach dem Obigen näherhin nichts anders als der systematisirte Theil oder die objektive Technik, in die der Componist sich ein und für allemal zu fügen hat, und der zu folgen er zum Voraus auch entschlossen ist. So steht ihm die objektive Technik als eine auktoritative, normirende gegenüber; mit der Kraft der Autorität tritt sie aber nur auf, weil sie sich den zufälligen Einzelnen gegenüber als eine traditionelle Technik erweist. Nun ist aber eine traditionelle, geschichtlich gewordene Technik ihrem Begriffe nach nichts anders als das fixirte Denkmal oder kurzweg das Werk einer der Zeit nach vorangegangenen persönlichen Kunstthätigkeit, und so erscheint also das objektiv begränzte Material, von dem wir bisher immer gesprochen, zu guter Letzt in den Grund subjektiver Kunstthätigkeit versenkt, d. h. es ist unmittelbarer Wiederschein einer irgend einmal gewesenen idealbildenden Phantasie, oder Werk des künstlerischen Genius. Aus dieser Erörterung ersehen wir also so viel: trennen wir die künstlerisch schaffenden Subjekte von einander der Zeit nach, so bekommen wir auch das objektive und subjektive Moment am strengen Styl in einer gewissen Trennung und gegenseitigen Umkehr, näherhin so, daß sich diese verschiedenen Momente auf die verschiedenen Subjecte vertheilen. Das Verhältniß ist dann einfach so auszudrücken: 1. das seine Idee nach den Gesetzen des strengen Typus in den Stoff einbildende Subjekt setzt im Stoff den entsprechenden Schematismus; 2. das in die Fußstapfen des ersten Subjekts eintretende zweite Subjekt producirt, weil es diesen technischen Schematismus zum Ausgangspunkt zu nehmen hat (wenn es ja die Kunst des ersteren nachahmen will), in Folge dessen einen nach den Gesetzen des strengen Typus gegliederten Inhalt. Dort erscheint der Stoff als etwas durch's Subjekt Gesetztes, hier als ein dem Subjekt entgegentretendes Objekt; dort kommen wir von der Idee zur Erscheinung, hier von der Erscheinung zur Idee. So liegen allerdings die beiden Momente auseinander, wie auch in einem doppelten Uebergang zu einander begriffen, was wir oben ihre Wechselbeziehung nannten. Heben wir aber den Zeitunterschied auf, und abstrahiren wir vom Unterschied eines vorbildenden und eines nachbildenden Subjekts, so finden wir offenbar das objektive Moment selbst als ein subjektives, als ein von der subjektiven Künstlephantasie gesetztes, wie das so eben näher gezeigt worden ist. Die gemeinsame Quelle beider Momente ist nach dieser Betrachtungsweise keine andere als der künstlerische Genius selbst, der in seiner Einheit zwei unterschiedene Funktionen vereinigt. Es ist der künstlerische Genius, der in den Momenten seines schöpferischen Thuns nach innen sein erfaßtes Ideal durch die Grundlinien des Typus begränzt, und nach außen das Material zur Analogie des Innern durchlichtet. Dort producirt sich die Bindung des Inhalts, hier die Bindung durch's Material, dort kommt das subjektive Moment, hier das objektive Moment zum Vorschein, aber die Momente liegen jetzt nicht mehr auseinander, sondern sie fließen, weil in einem und demselben Subjekt gesetzt, als ideelle Faktoren in einander über, indem die Idee im gleichen Augenblick wo sie sich zur Erscheinung entäußert, in dieser Erscheinung nur wieder bei sich selbst ist, oder in der Erscheinung ihre Rückkehr zu sich selbst hat. Gesetzt sind aber diese Momente als ideelle Faktoren mit Ausschluß alles Zeitunterschiedes und insofern in einem geistigen ineinander stets für's andere gegenwärtig nur in der höheren Einheit des schaffenden Genius, der insofern als einheitliches Prinzip der beiden Faktoren dasteht, und folglich beide auf der höheren Stufe der ideellen Wechselwirkung in sich begreift. So hat also der strenge Styl mit seinen beiden Faktoren sein Prinzip nur wieder in der Einheit des künstlerischen Genius, ein Satz, den wir in der Einleitung zur gegenwärtigen Abhandlung vom Styl überhaupt nachgewiesen haben.

Mit diesen beiden Momenten haben wir das specifische Wesen des strengen Styls als solchen entwickelt. Nun erübrigt noch ein dritter Punkt, der übrigens zum Begriff „Styl" überhaupt gehört, und mithin beide, dem Styl als solchem und dem strengen Sthl in specie gemeinsam ist. Worin dieses dritte Moment liege haben wir im Grund schon oben entwickelt, da wo wir von Styl im Sinn einer typischen Kunsttechnik unter No. 2, 6 weitläufiger gesprochen haben. Dort war nämlich die Rede davon, daß kein anderes Musiksystem in so strengen Fesseln liege, wie der Contrapunkt, daß er eine obligatorische Grammatik besitze, die fast alle freithätige Bewegung der Phantasie auszuschließen scheine, und die dem Ganzen den Charakter der strengsten Regelherrschaft aufdrücke. Gilt dies nun unter allen Umständen vom Styl als Kunsttechnik im Allgemeinen schon, da um so mehr vom strengen Styl, was von sich selbst ersichtlich ist. Die strenge Regelherrschaft, unter der er steht, ist nicht nur die Begränztheit seines Stoffes, ist nicht nur die Summe der daraus unmittelbar folgenden Consequenzen, wie wir sie im Voranstehenden entwickelt haben, sondern ist innerhalb des gegebenen Materials überhaupt die strenge künstlerische Formalisirung des Ganzen und des Einzelnen. Nach dieser Seite hin ist zu sagen, der strenge Styl steht überhaupt unter der Herrschaft der Form. Diese Entschiedenheit der Formalisirung oder Beugung alles Inhalts unter das unerbittliche Schema steht in der Mitte zwischen dem besprochenen subjektiven und objektiven Moment, und spricht, weil auf den Grundzügen der künstlerischen Behandlung des Ganzen beruhend, die künstlerisch methodische Thätigkeit des Genius aus. So weit wir also hier in Kürze auch von diesem Punkte noch zu sprechen haben, der vereinzelt in den früheren Abschnitten schon nothwendig zur Sprache gebracht worden ist, so handeln wir nachträglich noch c) vom formal-methodischen Moment. Die Entwickelung dieses Moments besteht einfach darin, daß wir die Technik der Polyphonien in der Gesammtsumme ihrer festen Formen und Maaße aufzeigen, in die sie allen ihr zusammenkommenden Inhalt zu gießen pflegt. Gehen wir zu diesem Zweck von denjenigen technischen Bedingungen aus, die der rythmischen und technischen Geltung gemeinsam sind, so tritt die strenge Herrschaft der Form vor allem in die Bildung und Mäßigung jeder melodischen Bewegung zu Tage; das Wie? braucht hier nicht mehr weiter ausgeführt zu werden. Eine wesentliche Ergänzung dessen ist die unerläßliche aber schwierige Aufgabe, in die Verflechtung aller Stimmen unter sich Festigkeit, Dichtigkeit und doch wieder ungezwungene Beweglichkeit und Frei-

heit zu bringen. Wir dürfen rücksichtlich dessen sagen, wer der polyphonen Textur als solchen richtig dient, der thut schon von hieraus der Strenge des Styls vollauf Genüge. Von rein harmonischer Seite aus hat die Formalisirung ihren Schwerpunkt in der allwaltenden Durchführung des Dreiklangs, der insbesondere nicht nur als Ausgangs- sondern auch als Schlußpunkt aller harmonischen Dissonanzen siegreich durchs Ganze zu realisiren ist. Dazu kommen noch die Kunstschemen des rythmischen und des thematischen Contrapunkts. Dort vor allem treten die Gesetze der Gruppirung, der Periodicität, der Symetrie, der Entgegensetzung, der Wiedervereinigung, der Verdünnung und quantitativen Häufung oder Verdoppelung der harmonischen Gruppen in normgebender Weise auf. Die thematische Verarbeitung des Stoffs bindet endlich die schaffende Phantasie unter die Figuren der Imitation des Kanons, der Fuge, des doppelten Contrapunkts u. s. f., lauter Kunstformen, die schon in Früherem ihre Erwähnung geeigneten Orts gefunden haben.—Hiemit dürfte Punkt A so ziemlich erschöpft sein.

(Fortsetzung folgt.)

Noten oder Ziffern?

Der General-Präses des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins Dr. Witt („Flieg. Bl." 1876, S. 2), Domkapellmeister Stehle in St. Gallen („Chorwächter," 1879, S. 15) und mehrere andere Autoritäten des Cäcilien-Vereins sind der Ueberzeugung, daß man in naher und ferner Zukunft nicht mehr nach Noten, sondern nach Ziffern singen wird. Mögen nun die Leser Ihrer „Cäcilia" diesen Aussprüchen gegenüber was immer für eine Stellung einnehmen, — beistimmen oder widersprechen oder zuwarten, — jedenfalls wird es denselben nicht unerwünscht sein, etwas Näheres über das Ziffernsystem im Allgemeinen und die Methode Galie-Paris-Chevé insbesondere zu erfahren, da wohl die meisten Leser Ihrer Zeitschrift diese Methode nicht mehr als dem Namen nach kennen.

Die allgemein anerkannte Thatsache, daß es sehr schwer hält, mit der Notenschrift treffsichere Sänger heranzubilden, und daß dies besonders in der Elementar-Schule — bei der Menge der Schüler und der beschränkten Zahl von Gesangstunden — in den meisten Fällen sogar unmöglich wird, hat schon manche Gesanglehrer und Pädagogen zum Nachdenken bewogen, ob man denn nicht eine einfachere Tonschrift finden könnte, die leichter begriffen und erlernt würde, als die bisher übliche Notenschrift. So kam man endlich auf die Idee, Ziffern statt der Notenköpfe anzuwenden und den Grundton jeder Durtonart stets mit 1, die zweite Stufe der Tonleiter mit 2, die folgenden mit 3, 4, 5, 6, 7 und die Oktave wieder mit 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 jedoch zum Unterschied von der niedern Oktave mit kleineren Zahlen oder mit punktirten Ziffern zu bezeichnen.

Wie aber jede Erfindung zuerst viel Unvollkommenes hat und erst im Laufe der Zeit immer mehr ausgebildet wird, bis sie ein fertiges Ganzes darstellt und allseitig entspricht, so ging es auch mit der Ziffernnotation. Lange Zeit hindurch konnte das System seiner unvollkommenen Ausbildung wegen nur für Anfänger zur Grundlegung verwendet werden und man mußte später zur Notenschrift übergehen. Allein auch in dieser Stellung bot und bietet das Ziffernsystem nach dem Urtheile und der praktischen Erfahrung ausgezeichneter Pädagogen und Gesanglehrer große Vortheile, die Schüler kommen weit schneller zum Lesen der Notenschrift als wenn man sogleich mit den Noten beginnt. Verschiedene Gesanglehrer versuchten indessen das System weiter auszubilden und zu vervollkommnen, was dem einen mehr, dem andern weniger gelang. Da gab es nun ebenso viele verschiedene Abweichungen in der Notirung, ebenso viele verschiedene Ziffernsysteme, als es Lehrer gab, weil ein Jeder auf eigene Faust operirte und sich um noch so werthvolle Resultate, die andere errungen hatten, nicht kümmerte. Der Franzose Galiê und nach ihm A. Paris, sowie Herr und Madame Chevé (daher der Name Methode Galie-Paris-Chevé) haben nach allgemeinem Urtheile das beste und vollkommenste Ziffernsystem aufgestellt, das nicht blos für die kirchliche Vokalmusik vollkommen ausreicht, sondern auch für die komplizirteste Opernmusik. Die Erfolge dieser Methode beim Gesangunterricht waren so erfreulich, ja staunenswerth, daß viele berühmte Musiker mit begeisterten Worten dieselbe empfahlen und zu ihrer Verbreitung einen Verein gründeten, dem unter andern berühmten Namen, der Opernkomponist Rossini, Jac. Offenbach, Neukomm, Gevaert (nunmehr Direktor des Conservatoriums der Musik zu Brüssel) L. Kreutzer angehörten. Dies Ziffernsystem der Franzosen Galie-Paris-Chevé, seine Vortheile gegenüber der Notenschrift, will ich nun den Lesern der „Cäcilia" in gedrängter Form darzustellen versuchen und empfehle ich denselben schon jetzt, sich baldmöglichst die „Singschule nach der Chevé'schen Elementargesanglehre" von Fr. Th. Stahl, I. und II. Heft à 80 Pf., die bei J. A. Mayer in Aachen (deutsches Reich) durch jede Buchhandlung bezogen werden kann, zu bestellen.

Die G. P. Chevé'sche Gesangschrift in Bezug auf a) Melodik.

Unsere moderne Notenschrift hat 12 (resp. 15) verschiedene Dur- und ebenso viele Moll-Tonarten: C-dur, Des, De, Es-Dur u. s. w., deren Erlernung dem Gesangschüler keine kleine Schwierigkeit macht. Ja man kann behaupten, weitaus der größere Theil der Sänger lernt dieselben nie verstehen und man verlegt sich daher nicht bloß in den Schulen, sondern auch in den Gesangvereinen auf's „Einpauken" und „Eindrillen" der Lieder nach dem Gehöre. Die Anhänger des Ziffernsystems behaupten nun, die Erlernung von zwölf oder gar fünfzehn verschiedenen Dur-Tonarten ist ganz und gar unnothwendig und daher reine Zeitverschwendung; denn es gibt nur Eine Dur-Tonart und Eine Moll-Tonart. Die fünfzehn Dur-Tonarten sind (wenigstens für den Sänger) nur der Höhe nach verschieden, dem Wesen nach aber einander vollkommen gleich. Davon kann ich mich praktisch überzeugen. Habe ich einem Gesangschüler die C-Dur Skala beigebracht, daß er dieselbe (etwa mit den alten Notennamen ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut) fehlerfrei singt, und singe ihm nun Des als Grundton und lasse ihn von diesem Grnndtone aus wieder ut, re, mi, fa u. s. w. singen, so wird er vollkommen fehlerfrei seine Aufgabe lösen, d. i. von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe einen Halbton, bei den übrigen Stufen einen ganzen Ton singen. Er kann gar nicht anders. Ebenso sicher wird er vom Grundton H aus, oder von D, Es u. s. w. die Skala singen.

Ganz anders freilich liegt die Sache für den Klavierspieler. Wenn dieser die C-Dur Skala ganz fertig zu spielen vermag und soll nun vom Grundton Des ausgehen und die Skala spielen, so wird er dies nicht sogleich fertig bringen, sondern muß eben früher lernen und genau dem Gedächtniß einprägen, welche Tasten bei genannter Tonart anzuschlagen sind. Er wird manchen Fehlgriff thun, manchen unrichtigen Ton hervorbringen, während der Sänger mit gutem Gehöre gar nicht fehlen kann, indem ihm die Natur, das Gehör den richtigen Ton angibt. Wollte ich ihm erklären, Du mußt jetzt ganz andere Töne singen, als früher — zuerst Des, dann Es u. s. w., so würde ihm die Sache nicht erleichtert, sondern nur erschwert — er würde verwirrt. Welcher Sänger denkt: bei der Des-Skala muß ich die Es Klappe öffnen, die Ges-Saite anschlagen u. s. w.? Er hat ja nur Eine Saite, auf der ihm das Gehör jedesmal den richtigen Ton hervorzubringen lehrt, nicht bloß in zwölf verschiedenen Lagen (nach der Höhe des Grundtons) sondern in hundert Lagen, die das Klavier gar nicht hat. Wenn also der Klavierspieler zwölf verschiedene Dur-Skalen lernen muß, so mag es für denselben zweckmäßig sein, diese zwölf Tonarten in der Notenschrift verschieden darzustellen, für jede bestimmte Taste auch einen entsprechenden Buchstaben in der Tonschrift festzustellen.

Aber ganz unzweckmäßig, ja unvernünftig ist eine zwölffache Darstellung einer und derselben Sache für den Sänger; denn sein Organ kennt eine einzige Dur-Tonart, die er in jeder beliebigen Höhe mit gleicher Sicherheit auszuführen vermag. Die eine Dur-Tonart auf zwölf- oder fünfzehnfache Weise darzustellen, ist ungefähr ebenso, als wenn man dem Kinde, dem man Leseunterricht ertheilen will, jeden Buchstaben des Alphabets in 12 verschiedenen Formen darstellen wollte. Gewiß würde man den kleinen Schüler mit vielem Aufwand von Zeit und Mühe dahin bringen, auch ein so vielgestaltiges Alphabet lesen zu können. Allein welcher Lehrer möchte wohl so viel Zeit und Mühe zwecklos vergeuden. Etwas Aehnliches (jeder Vergleich hinkt!) findet beim Gesangunterricht nach der Notenschrift statt, wo man dem Schüler eine und dieselbe Skale in 12 verschiedenen Bildern vorführt. Anders sieht in der Notenschrift die C-Dur Skale aus, anders D-Dur, wieder anders F, G u. s. w.

Der Ziffernsänger lernt nur eine Dur-Skale, die er aber in jeder beliebigen Höhe d. h. mit dem Grundton C, Des, D, u. s. w. sicher und fehlerfrei zu singen vermag. Während also der Notensänger all' die verschiedenen Vorzeichnungen und deren Bedeutung, alle Tonarten mit Kreuzen und Be'n lernen muß, braucht der Ziffernsänger nichts mehr zu lernen, sondern hat immer seine alte Tonart 1 2 3 4 5 6 7 vor sich. Die nächst höhere Oktave
ut re mi fa sol la si
bezeichnet die Methode G. P. Chevé mit einem Punkte über der
Ziffer (1 2 3 u. s. w.) die nächst tiefere Oktave mit einem
ut re mi
Punkte unter den Ziffern (1 2 3 u. s. w.)
ut re mi
Sollte man in einzelnen, sehr seltenen Fällen mit diesen drei Oktaven nicht ausreichen, so wendet man doppelt punktirte
Ziffern an (1 2). So hat man also folgende Reihe:

(7) 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 (1 2)

Tiefe Oktave. Mittlere Oktave. Hohe Oktave.

die zufälligen Erhöhungen werden bezeichnet durch einen nach aufwärts gezogenen Strich(4 3), die Erniederungen
fa(fis) schä, gis
durch einen Strich abwärts (7): diese zufälligen Erhöhungen
si (be)
und Erniederungen kommen nur bei vier Ziffern (1, 4, 5 u. 7) häufig vor und werden dem Schüler in zwei Lektionen leicht beigebracht. (Fortsetzung folgt.)

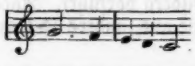
Ein musikalisches Sendschreiben.

Ein solches richtet Ludwig Stark, Professor am Conservatorium in Stuttgart (berühmt durch die großen Gesang- und Pianoschulen) in Battlogg's „Kirchenchor" an Gaschurns Sänger. Die sehr praktischen Winke mögen auch den Lesern der „Cäcilia" angelegentlichst zur Ausführung empfohlen sein.

„Wie der ganze Mensch, so muß beim Sänger die Stimme täglich „aufgeweckt" werden, d. h. die Stimmbänder im Kehlkopfe, welche sich während ihrer Unthätigkeit aneinanderlegen und verschleimen, so daß sie keinen oder nur einen rauhen, schwerfälligen, namentlich aber keinen höheren Ton hervorbringen können, sind, wie etwa ein verwickelter Knoten, nicht mit Gewalt, sondern nur sanft und allmählig zu lösen, und zwar mittelst leisen Durchhauchens auf den bequemsten, also mittleren Tönen der Stimme. Um diese zu finden, auch wenn man kein Klavier oder sonstiges Instrument im Hause hätte, genügt ein einfaches, wohlfeiles Stimmpfeifchen, welches das mittlere a angibt.

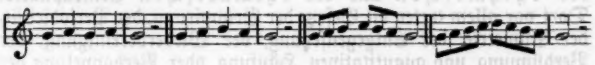
Dieses a singt man nun, etwa auf das Wort „heilig," leise vor sich hin, bis es nicht mehr versagt, darauf die benachbarten Töne g und h, dann f und c, e und d, und so weiter, immer oben und unten gleichmäßig einen neuen Ton ansetzend, bis alle gewohnten Töne der Stimme leicht piano ansprechen. Dazu kann man jede Beschäftigung verrichten, welche nicht gerade heftige Bewegungen erfordert, sogar gemächlich gehen und steigen, was der Lunge überdies sehr gut bekommt. Zu diesem Piano-Singen nimmt man dann auch andere, mit H anfangende Wörter, wie z. B. Himmel, Hölle, Herr, Huld, hoch, hell, Hand, Hirt, damit auch andere Vokale zur Uebung kommen.

Wenn nun alle Töne der Stimme auf alle diese Vokale der Reihe nach piano leicht ansprechen, so singt man dieselben kräftig auf andere Wörter, die mit Consonanten anfangen, z. B. Gott, Bund, Lied, Mensch, Wald u. s. w. Sobald nun auch diese auf allen Tönen rein und hell erklingen, kommt erst die Hauptsache. Ihr wißt nämlich wohl, daß in den Messen und sonstigen Gesängen, besonders von alten Meistern, oft viele Noten auf die nämliche Silbe kommen, und fließend, aber deutlich verbunden werden müssen, z. B. auf amen darf man die Stelle

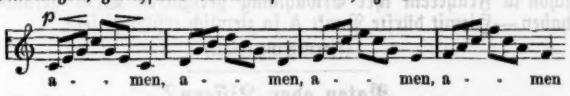


weder a—ha—ha—ha—men singen, noch so, daß die einzelnen Töne unverständlich ineinander laufen.

Dazu gehört nun eine Geschmeidigkeit der Stimme, die nur durch möglichste Privatübung zu erhalten ist; aber solche Uebung im Binden lohnt sich auch durch größere Kraft, Ausdauer und Schönheit der Stimme überhaupt. Und dazu bedarf es nicht etwa künstlicher Figuren, sondern es genügen dazu die einfachsten, kürzesten Tonfolgen, die sich von anfänglichen zwei auf drei, vier und fünf ausdehnen können, z. B.



Auf diese Art erreicht man auch die höheren Töne allmälig ganz bequem; doch gibt es für diese noch eine leichtere Weise der Hervorbringung, nämlich mittelst einfacher „gebrochener" Akkord-Bindungen, gleichfalls etwa auf "amen," z. B.



Dabei fange man unten stets piano an, schöpfe aber doch tiefen Athem, damit der oberste Ton als der stärkste herausgezogen werden kann, und nehme erst von diesem wieder ab. Auf diese Weise sind oft ganz neue hohe Töne zu erreichen, wie man sie in der Tonleiter nur selten herausbringt, und überdies ohne jeden Schaden für die Stimme, während das freie Ansetzen hoher Töne nicht nur minder gut klingt, sondern der Stimme oft auch weh thut.

Alle diese kleinen Uebungen sind auswendig und neben jeder nicht zu anstrengenden Verrichtung auszuführen, aber nicht etwa in einem Zuge, sondern mit beliebigen Unterbrechungen; am wenigsten taugen sie gleich nach dem Essen, oder nach heftiger Anstrengung, wenn der Blutumlauf noch nicht beruhigt ist. Der liebe Gott wird auch seinen Segen dazu geben, da sie auf fromme Worte zu singen sind, und gerade auf Veredlung des heiligen Gesanges abzielen, vielleicht auch von manchem minder guten Gedanken wegführen. Und solcher Uebung soll sich nicht Eins etwa schämen; ohnehin muß man dazu allein sein und braucht sich nichts einreden zu lassen; aber gerade z. B. zwischen Licht, in der Dämmerung, wo man ohnehin nichts Anderes anfangen kann, am einsamen Herde u. dgl. summt und singt es sich am besten. Also Glückauf, ihr lieben Sänger! Nützet jeden Augenblick, wo Ihr's vermöget, für Eure Stimme, denn sie ist's vor Allem, die Euch mit dem Höchsten und Heiligsten in Verbindung hält.....

Einwürfe.

(Fortsetzung.)

4) Man hört auch den Einwurf: „Es solle in der Kirchenmusik doch auch ein Fortschritt geschehen."— Es gibt einen Fortschritt innerhalb der Kirche, und einen Fortschritt außerhalb der Kirche. Mit dem zweiten ist die Kirche nie gegangen, weder in der Lehre und Wissenschaft, noch in der Liturgie und Kunst. Gleichwohl hat sie in jedem dieser Zweige ihren eigenen Fortschritt, und so auch insbesondere in der Musik, sowohl was den Inhalt, als was die Form betrifft. Sie hat von Jahrhundert zu Jahrhundert den Reichthum ihres Gesanges vermehrt, so daß nun alle Tage und jede Stunde mit der ihr eigenen Musik der ununterbrochene Gesang des Himmels mitgefeiert werden könnte. Aus dem unisonen Gesange hat sich der polyphone herausgebildet, und den gleichen Reichthum und eine Vollendung der Form gewonnen, die selbst dessen ärgste Gegner, trotz ihrer Abneigung gegen seine praktische Ausführung, an und für sich nie läugnen wollten. Worin besteht der Fortschritt der neueren Musik im Vergleich mit dieser kirchlichen? Vielleicht in der Tiefe der Auffassung, in der Richtigkeit des Ausdruckes, in der Gediegenheit der harmonischen Bearbeitung? Es ist allgemeine Klage, daß gerade in der Leichtigkeit und Oberflächlichkeit, mit der für die Kirche selbst vielgerühmte Meister nach dieser dreifachen Beziehung hin gearbeitet haben, das Verderben und die Ausartung der neueren Musik gelegen. „Die Kirche ist nicht gegen den Fortschritt, aber sie will den wahren Fortschritt, will nicht dem beliebigen Wege des nächsten Besten,

vielleicht gar der Ungläubigen folgen. Mögen vom Geiste der Kirche beseelte Männer da anknüpfen, wo Geringschätzung des Kirchlichen den Faden abgerissen, und auf dem gegebenen Boden da weiter gehen, wo eine entartete Tochter die Mutter verlassen, dann wird es sich, wie in jedem Zweige der Kunst, so auch hier zeigen, daß die Kirche allein wahrhaft den Fortschritt begünstige, und nur gegen den scheinbaren und trügerischen Fortschritt, der Rückschritt ist, sich wehre."

5) Sonderbar klingt der Einwurf: „Die Instrumentalmusik ist im alten Bunde gebraucht worden, der ein Bund der Strenge war; um wie viel mehr wird es erlaubt sein, sie im neuen Bunde der Liebe zu gebrauchen? Wir haben schon gesehen, daß in Bezug auf Instrumentalmusik die Kirche auch hier die Liebe nie vergessen hat. Aber sie hat jene nur geduldet "propter infirmitatem fidelium," wie Papst Benedikt XIV. sich ausdrückte. Gegen jene Anführung der hl. Worte aber: "Laudate Dominum in tympano et choro" ꝛc. haben die hl. Väter vom Anfang an herab bis zum hl. Thomas von Aquin Protest erhoben und ausgesprochen, daß diese Stellen in der Kirche nur im anagogischen Sinn gefaßt werden.*) Zudem haben Jene, die so gerne auf die alttestamentliche Musik sich berufen, wohl vergessen, daß Clemens von Alexandrien und Andere sie äußerst ernst und strenge nennen und darum mit der dorischen Tonweise vergleichen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

St. Francis Station, Wis.

Im Lehrerseminar neu geübt:

Ave regina und Salve regina, von Piel; Salve regina, von Witt; Magnificat, von Neckes; O sacrum convivium, von Biadana; Ave Maria, von Arcadelt; Litanae Lauretanae und Tantum ergo, von Haller. Alles übrige greg. Choral.

Brooklyn, N. Y.

Während ungefähr neun Monaten haben wir hier einstudirt:

1. Messen.

Missa Salve regina, von Stehle; Missa Tota pulchra, von Molitor; Missa Cunibert, von Rampis; Messe von Uhl.

2. Motetten.

Adoro te, Stehle; Panis angelicus, Stehle; Ego sum panis, Könen; Salve regina, Schöpf; Regina coeli, Schöpf; Emitte spiritum, (7st.) Schütky; Benedicta, (7st.) Schütky; Leo-Hymne, Mitterer; Jesu dulcis, (E-dur) Singenberger; Tantum ergo, Ett; 3 Veni creator, Singenberger; Lucis creator, Singenberger; Ave Maria, Molitor; O salutaris, Albrecht; Populo meus, Palästrina; Haec dies, Zangl.

Während der Charwoche sangen wir Choral ohne Orgel; die Orgel während der ganzen Fasteuzeit schweigen lassen, konnte ich dieses Jahr noch nicht. Kommt Zeit, kommt Rath.

Requiems und Aemter während der Woche sugen die Kinder choraliter.

E. Schüller, 715 Herkimer Str.

Carthagena, Ohio, St. Karl Borromäus Seminar.

Bei der Primizfeier des hochw. Herrn Andreas Gütl, seitherigen Mitglieds unseres Pfarrvereines, sangen die Sänger der Studenten in der Marienkirche zu Philothea: Kyrie und Benedictus aus Witt's Missa VII. Toni. Das Uebrige aus der Stanislausmesse von J. Singenberger; Veni creator, Ecce sacerdos, von Witt; Haec dies, von Zangl; nach dem Gottesdienste zum Schlusse: "Salvator mundi," von O. Dreßler. — Neu eingeübt haben wir: Litanae Lauretanae, von J. Singenberger; Vesperae in Comm. Conf. in P. von Bernabei."

Schließlich die freundlichsten Grüße von allen Mitgliedern des Pfarr-Vereins.

Hochachtungsvoll Ihr ergebenster
Florian Hahn,
Fr. C. P.P. S.

Ahnapee, Wis.

..... Mit meinem jungen Chore geht es langsam aber doch vorwärts. Wir haben zuerst (4st.) Kirchenlieder eingeübt. Die Uebungen im Tontreffen und besonders rein intoniren werden fortgesetzt. Ganz besonders nützlich zur Erzielung einer reinen Intonation sind 2st. oder 3st. Uebungen in *Moll*. — Ihre schöne Messe Stabat Mater ist unter der Leitung des Herrn Fischer am Osterfeste zum ersten Male sehr gut aufgeführt worden. Credo wurde genommen aus Ihrer Missa in Hon. S. Josephi, da wir es an der neuen Messe noch nicht studiren konnten; die großen Sänger haben jetzt keine Zeit zur Uebung zu kommen.

Gregorianische Choräle einstudirt: Missa in Dominicis Quadragesimae; Missa de Requiem; Vidi aquam.

Rev. A. Cipin.

*) Siehe die Belege hiefür in Gerbert's musica sacra t. II. lib. IV. c. ult. pag. 405.

Recensionen.

Bei Fr. Pustet, New York und Cincinnati:

Anleitunng zur kirchlichen Psalmodie nebst den in der Vesper vorkommenden Psalmen zur Erleichterung der Psalmodie mit Ziffern versehen, und einer deutschen Uebersetzung derselben von Jos. Mohr.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Die erste Auflage dieser ebenso verdienstvollen als mühevollen Arbeit wurde bereits in der „Cäcilia" 1878, p. 153 dringend empfohlen. Dieser zweiten Auflage wünsche ich eine noch viel größere Verbreitung, indem der Verfasser dem in der ersten Empfehlung ausgesprochenen Wunsche („Cäcilia" 1878, p. 154) bereitwillig nachgekommen ist, und dem Werklein eine deutsche Uebersetzung der Vesperpsalmen und des *Magnificat's* nach den besten approbirten Uebersetzungen und Erklärungen beigefügt hat.

J. Singenberger, Prof.

Im Verlage von Fr. Pustet:

Marien-Grüße; Zehn Gesänge zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria; für vierstimmigen gemischten Chor. Preis der Partitur 30 Cents, der Stimmen 15 Cents.

Leider zwei Monat zu spät für die eigentliche Bestimmung! Im Uebrigen recht liebliche gut wirkende Compositionen für außerliturgische Zwecke im freien, bei Rev. Haller seltenen Style! Aber gerade diese Schreibweise wird viele Freunde finden, welche nachträglich auch dem „strengeren Style" dann Herz und Ohr nicht verschließen werden.

J. Singenberger, Prof.

Bei Benziger Bros., New York und Cincinnati:

J. Hanisch, *Missa "Auxilium Christianarum"* für vier gemischte Stimmen.

Auf diese vor Jahren schon erschienene Messe des rühmlichst bekannten Regensburger Domorganisten möchte ich namentlich jene Chöre hinweisen, welche Messen mit Orgelbegleitung in gefälliger, nicht zu schwerer und doch sehr wirkungsvoller Schreibweise wünschen. Das Graduale "Benedicta es tu," sowie das Offertorium "Ave Maria," welche der Messe eingefügt sind, werden ebenfalls jedem Chordirigenten sehr willkommen sein.

J. Hanisch, op. 16., 81 Cadenzen in allen Dur- und Moll-Tonarten (jede in drei Lagen) und sieben drei-, vier- und fünfstimmige Präludien für die Orgel.

Eine durchaus glückliche, praktische Idee war es, unseren oft so schwachen Organisten, die kaum eine zusammenhängende, verständliche Cadenz zu spielen im Stande sind, in dieser Beziehung nachzuhelfen. Diese Cadenzen sind kurz, leicht, klar und lohnend, namentlich auch sehr guter Uebungsstoff zum „Auswendiglernen" ꝛc. Möchten sie die größte Verbreitung finden.

J. Singenberger, Prof.

Bei Benziger Bros., New York, Cincinnati und St. Louis:

Vesperæ secundæ in Festo Ascensionis Domini nostri Jesu Christi, für Sopran, Alt, Tenor und Baß; componirt von G. Fiesel, op. V.

Die Vesper ist durchaus liturgisch, leicht ausführbar, und schon insofern sehr praktisch, als sie ohne jede Modulation ganz durchgesungen werden kann — Vortheile, welche das Werk bestens empfehlen, um so mehr, als wir an guten, dabei leichten Vespercompositionen gerade keinen Ueberfluß haben. Als sehr lobenswerth hebe ich ferner die einfache, durchaus diatonische, leichte Begleitung der Choralpartien (Einleitung, Antiphonen, Hymnus und Versikel mit Resp.) hervor. Daß beim 2. Psalm die Rhythmisirung des Sopran, zumal im Schlusse, keine schöne ist, und daß im 3. Psalm sowie im Magnificat die übel unterbrochenen Oktaven zwischen Baß und Alt (im vorletzten Takte) durch entschiedenes Zurückhalten im Tempo gemildert werden müssen, wird jedem Sachverständigen einleuchten. Ausstattung ꝛc. sehr schön!

J. Singenberger, Prof.

Missa de Angelis, für vier ungleiche Stimmen, mit beliebiger Begleitung von Orgel, Flügelhorn, Alt in C, Horn in B, Alt und Posaune, von A. Moosmair. Eine nur mittelschwere Messe, die aber bei guter Aufführung die beste Wirkung haben wird; die zartesten Stellen neben den kräftigsten und schwungvollsten machen diese Messe sehr dankbar. Bei einer neuen Ausgabe sollten aber einige Freiheiten in Behandlung offener Quinten sowie einzelner Dissonanzen unbedingt geändert werden; es könnte dies leicht und nur zum Vortheil der Composition geschehen. Papier und Druck sehr gut!

J. Singenberger, Prof.

Kirchengesänge für zwei, drei und vier gleiche Stimmen, mit und ohne Orgelbegleitung, von Fr. Koenen, Domchordirigent in Köln.

Diese Sammlung enthält sechszehn Gesänge, meist in den Kirchentonarten, zunächst für Frauenstimmen gesetzt, werden somit für Schwesterninstitute ꝛc. sehr willkommen und nützlich sein; die meisten aber lassen sich auch recht gut von Männerstimmen ausführen. Das Heft enthält: Ave Maria, Alma Redemptoris, Ave regina coelorum, 2 Regina coeli, 2 Salve regina, ein Weihnachtslied, Verlangen und Anbetung (zum hhl. Altarssakrament), zum hh. Herzen Jesu, zum hl. Aloysius, geistliche Cantate, Sehnsucht, die Mutter vom guten Rath, Ave Maria du Himmelskönigin, zum hl. Franz Xaverius — also eine sehr praktische und reiche Auswahl. Diese, wie alle Compositionen Koenen's zeichnen sich aus durch Innigkeit und Zartheit in der Empfindung, Feinheit und Sauberkeit in der Arbeit, Fluß und Schwung in der Stimmführung! Ich empfehle diese Sammlung ganz angelegentlichst!

J. Singenberger, Prof.

Bei F. E. C. Leuckart in Leipzig:

"Adoramus Te Christe," für gemischten Chor, (Sopran, Alt, I. und II. Tenor, I. und II. Baß) von R. Fleischer, op. 2. Part. und St. Mark 1.80.

Eine sehr würdige, wirkungsvolle und leicht ausführbare Composition, der ich recht viele Aufführungen wünsche. Wird der Hr. Verleger gelegentlich einen anderen Umschlag ohne die Anzeige diverser profaner Lieder (Liebeslieder ꝛc.) besorgen, so habe ich auch an der Ausstattung nichts auszusetzen.

J. Singenberger, Prof.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig:

Handbuch für Organisten; Sammlung von Orgelstücken in verschiedenen Tonarten, herausgegeben von B. Kothe. II. Theil. Preis: 4 Mark 50 Pfennige.

Während der I. Theil dieses weit und breit bekannten Orgelbuches mehr für Anfänger bestimmt ist, bildet dieser II. Theil die Fortsetzung vom mittleren Schwierigkeitsgrade an. Die meisten Stücke sind zum Gebrauche beim Gottesdienste berechnet, einige auch für besondere Anlässe z. B. Orgelprüfungen, Orgelconcerte ꝛc. Nur Namen von gutem Klange wie Bach, Händel, Mendelssohn, Krebs, Marpurg, Albrechtsberger, Hesse, Fischer, Brosig ꝛc. ꝛc. bürgen für die Gediegenheit der Compositionen, deren Auswahl eine sehr glückliche und für den praktischen Organisten nicht minder als für den Orgelpädagogen eine sehr nützliche ist. Es ist dieses Sammelwerk eine Zierde des Leuckart'schen Verlages, und es wäre zu wünschen, daß dasselbe in Kurzem bei jedem wirklichen Organisten — Namensorganisten dient es freilich nicht — einheimisch würde.

J. Singenberger, Prof.

Correctur.

In dem Aufsatze über den „Ambrosianischen Gesang" von W. Bäumker (No. 5) corrigire man:

Zeile 26: „nächtlichen" statt „wüstlichen."
Zeile 32: "verax" statt "verum."
Zeile 40: „Nächten" statt „Beichten."
Zeile 53: „Perago" statt „Parago."
p. 68, Spalte 1, Zeile 3: „Radulf" statt „Rudolf."
p. 68, Spalte 1, Zeile 41: "Dominum" statt "Deum."
Zeile 17 von unten: „Nicetas" statt „Ricetas.
Zeile 2 von unten: „die Noten" statt „der Noten."

In der Musikbeilage zu No. 6 corrigire man:

p. 21, Linie 6, Takt 6 im Baß eine Achtelnote *fis* statt *g*.
p. 22, Linie 9, Takt 2 im Sopran muß die dritte Note *c* statt *d* heißen.
p. 24. Linie 6, Takt 4 im Baß soll die erste halbe Note *fis* statt *g* sein.

Aufruf.

Am 28. Juni d. J. waren drei Jahre verflossen, daß Dr. August Wilhelm Ambros*) dem Leben, der Kunst und Wissenschaft für immer entrissen wurde. Seine irdische Hülle ruht am Grinzinger Ortsfriedhofe (eine Stunde von Wien entfernt). Kein Denkmal, kein Grabkreuz, sondern nur eine hölzerne Tafel kennzeichnet die Ruhestätte des großen Musikforschers. Damit wenigstens ein einfacher Grabstein den Nachkommen verkünden kann, daß die Zeitgenossen, insbesondere die Cäcilianer, dem erhabenen Forschergeiste des berühmten Musikhistorikers und edlen Mannes gerechte Würdigung nicht vorenthielten, erlauben wir uns, alle Fach- und Gesinnungsgenossen um Beiträge und Sammlungen in ihren Kreisen zur Errichtung eines Grabdenkmals für Ambros aufzufordern und die Journale für katholische Kirchenmusik um Veröffentlichung dieser Zeilen zu bitten.

Jede, wenn auch die kleinste Gabe, ist willkommen und bitten wir die Beiträge an Hrn. Franz Umlauf, k. k. Hofsekretär und Kassier des Wiener Cäcilienvereins in Wien, I. Bez., Annagasse 5 senden zu wollen. — Das Verzeichniß der Beiträge und Verwendungsausweis werden seinerzeit in diesen Blättern veröffentlicht werden. Die Redaktion ist zum Empfange und Uebermittlung von Gaben bereit.

(Aus „Wiener Blätter" für kath. K. M.)

VESPER-PSALMS.

(Translated and explained for the readers of the *Cecilia*, by Carlos.)

(*Continued.*)

Psalm 110.

1) I will praise Thee, o Lord, with my whole heart: in the council of the just and in the congregation.

2) Great are the works of the Lord: sought out according to all His wills.

3) His work is praise and magnificence: and His justice continueth for ever and ever.

4) He hath made a remembrance of His wonderful works, being a merciful and gracious Lord:

5) He hath given food to them that fear Him. He will be mindful for ever of His covenant:

6) He will show forth to His people the power of His works:

7) That He may give them the inheritance of the gentiles: the works of His hands are truth and judgment.

8) All His commandments are faithful: confirmed for ever and ever, made in truth and equity.

9) He hath sent redemption to His people: He hath commanded His covenant for ever. Holy and terrible is His name:

10) The fear of the Lord is the beginning of wisdom. A good understanding to all that do it: His praise continueth for ever.

Explanation.—This psalm is, in the original Hebrew, alphabetical, each half-verse beginning with another of the 22 letters in the order of the alphabet, the two last verses containing each three such divisions, so that this psalm, like some others, is a kind of "golden" ABC. The idea of this alphabetical arrangement, which occurs, likewise, in some

*) Eine ausführliche Biographie, von W. Bäumker verfaßt, folgt in No. 8 oder 9.—D. Red.

other parts of Scripture, is 1) The intimation to the singer (or reader) that the entire language of man, all his utterances, every word of his, ought to be consecrated to Divine praise . . .2) Likely the intention of assisting the memory, no unworthy motive when applied to a sacred canticle.

In general, this psalm is simple enough in sentiment, though quite artistic in form. It praises the magnificent works of God wrought for the salvation of mankind, especially the introduction of the chosen people into the land of promise, the covenant established on Mount Sina between the Almighty and Israel, and the revelation by which alone His elect were to be saved. Now, the Old Law having for its end Christ, by whom alone redemption was effected by wonders both fulfilling and infinitely surpassing those by which the Mosaic Dispensation was initiated, confirmed, and maintained: the significance of this hymn of thanksgiving and praise in the mouth of the Church and her ministers, becomes apparent at once. Hence, this psalm is one of her ordinary Vesper psalms for Sundays and holidays, and from it are culled some of the most beautiful anthems for the most glorious of all Catholic solemnities, Corpus Christi.

Verse 1.—No less than nine psalms begin with the verb *confiteri*, which means, as is plain from the context, to praise or give thanks. From this verb, in this sense, the noun confessor * is derived, namely the honorary title of the most numerous class of Saints. The name Judah, of which the English "Jew" is a corruption, is a substantive form of the Hebrew word for *confiteri;* so that in this way the entire Jewish nation was a nation of "Confessors,"—a confessor-nation, as the Irish are called a martyr-nation. Well, what this chosen people were before Christ, we Christians have to be since His advent: we Catholics, irrespective of nationality or language, ought in very deed, not only at Sunday-Vespers, to be "Confessors," that is, forever praising and giving thanks.

The devotion and worship of the individual heart or soul, if truly heartfelt (*ex toto corde*), has perfect right and full merit before God; but from this its very character it will not remain confined to those narrow limits; it must needs vent itself in words and acts; it must break forth in solemn, public adoration and homage, in union and unison with its kindred. There we have the necessity and beauty of outward, public worship, as proceeding from the very nature of true devotion, asserted and abundantly proved by the inspired poet.

The "council" is here opposed to the "congregation," as a select assembly of wise and righteous magistrates or teachers (*Ecclesia docens*, the Church teaching) to the body of the faithful people (*Eclesia discens*, the Church learning).

Verse 2.—The simplicity of this sentence is truly sublime. This positive, great, expresses more grandly and strongly the grandeur of the Divine works, than any superlative or heaping of superlatives could do.

In the Hebrew text, this second part reads: "sought out according to all *their* wishes," which reading makes a good enough sense, but undoubtedly the reading of the Vulgate conveys a far more sublime idea, referring to the congruity of God's ways with His ends. This idea is illustrated by St. Augustin by the example how God turns what appears most contrary to His will, viz: the free will of man, into a means to accomplish His will, by converting or punishing human liberty. A grand and wide theme for meditation, this appropriateness of "God's works" into His "wills."

Verse 3.—"Praise" here stands, by metonymy, instead of "matter for praise." The sense of this verse is: Whatever God does, is most worthy of His own majesty, beauty and holiness (= justice), as well in His creation and providence, as in the realm of grace. His ways may, indeed, be mysterious; they can never be unjust.

Verses 4, 5.—The inspired poet now descends to particulars. What, naturally, to an Israelite, would first occur, when thinking or speaking of God's "mercies" and of "redemption," is the deliverance of the chosen people from the Egyptian bondage, a deliverance effected and signalized by a multitude of astounding miracles. Of these miracles, the people of Israel preserved several "monuments" or "remembrances": one of these, next to the Paschal lamb, was the miraculous sustenance of that million of men during forty years in the wilderness, mostly by that "food, prepared by angel's hands, coming down from heaven." The Catholic Church has learned from the life of her Divine founder Himself, in the celebrated, truly *classic*, sixth chapter of St. John's Gospel, that the manna, however wonderful itself, prefigured an infinitely more wonderful bread, viz.: namely the "Living Bread which came down from heaven and giveth life to this world."

It is, therefore, this verse with part of the next, of which the Church make suse in her Office and Liturgy on the feast Corpus Christi; it is, therefore, this verse one of the Scriptural passages most dear and familiar to us who alone have the key to the right understanding of the Scriptures. In another sense yet, not, indeed, as sublime, but as true and correct a sense, these words are of almost daily use in certain, particularly Catholic circles: they are the beginning of grace, before supper on ordinary days, before the principal meal (dinner) on fast days. Nor could there be a more suitable idea suggested to the faithful about to partake of what Providence alone, though not without the intervention of secondary causes, human industry, skill or charity, could furnish for the support of her creatures. Truly, it is not only to "those that fear Him" that He giveth food; but all the greater does His mercy and liberality appear; all the more "those that fear Him," at least, ought to give thanks to Him for His liberality.

Verses 5,6,7.— Covenant ("Testament") is the word which, in a measure, tells the tale, not of centuries only, but of all time since the creation of man. We find this word, however, for the first time right after the flood; but from that period it recurs times innumerable, in the history of Abraham and other patriarchs. Hence, it is used to designate the true religion before Christ, who, as we know, instituted a *new* covenant or Testament. God had promised to Abraham and to his descendants, that He would give them the land of Chanaan (Palestine); this promise was finally fulfilled, about 500 years after it had first been made, when Josue took possession of it and distributed "the inheritance of the Gentiles." We need not defend God's right to take one land from one nation and give it to another; all ideas which we have of justice are derived from Him. The ancient inhabitants of "the land of promise" had, by innumerable crimes, become guilty of the severest chastisements: God commanded them to be exterminated. We are not now writing against Bob Ingersoll, who accuses God of cruelty and injustice on this occasion, and is, therefore, consequently obliged to deny flatly all the miracles which, as related in the Books of Moses, prepared this entrance of the Israelites into possession of the land promised unto their fathers. (*To be continued.*)

* From this undeniable philological fact the ineptness becomes manifest of translating this term in litanies or calendars of Saints, as applied to Saints, by a word identical in sound, but very different in meaning. Confessor (Beichtiger) is one who hears confessions; it is *nonsense* to call so many Saints who were not priests, with that name.

LITANIES.

By H. S. Butterfield.

The word litany comes from the Greek (λιτανεία), and signifies an earnest supplication. The *Litania missalis*, which was orrbowedfromthe East by the Latin Church, was a series of petitions which were said or sung before the Collect, the people responding with a short formula, as, *Oramus te, Domine, exaudi et miserere.* This kind of litany is mentioned by St. Gregory the Great and was in use down to the 9th century. The touching cry of the humble Christian, *Kyrie eleison*, is said by some to have been introduced into

the Roman liturgy by Pope Sylvester, but others name Pope Damascus. St. Gregory ordained that it should be sung alternately by clerics and people, and he added *Christe eleison*. The form essential to a litany, that is to say, invocations or petitions addressed to God, Our Lady, and other saints by a leader or leaders, the people responding, either by repeating the whole petition (*Kyrie eleison*, for instance), or by saying or singing amen, or some short formula (*Ora pro nobis, etc.*,) can undoubtedly be traced to the earliest times, and is in fact of apostolic origin. As these litanies were very frequently used, especially at processions and pilgrimages, the number of petitions gradually increased to meet the various wants that arose, spiritual and temporal, and the names of saints were added from time to time. In the Litany of Saints, for instance, there are now forty invocations after the apostles and evangelists, and the petitions have increased to thirty-six. The saints most recently added are St. Bernard, St. Dominic, and St. Francis.

In the liturgical books there is now only one litany that is formally prescribed,* viz., the Litany of the Saints, which is used at ordinations of bishops, priests, deacons and subdeacons, at the procession on the Rogation Days, on St. Mark's day, on Holy Saturday and the Vigil of Pentecost, at the forty hours' Exposition, and on other special occasions. Text and melody vary somewhat according to the occasion, and on H,oly Saturday and Whit-Sunday Eve the litany is duplicated that is to say, each invocation and response is sung by the cantors and repeated by the choir, instead of the cantors singing the invocation only (e.g. *Sancta Maria*), and the choir answering *Ora pro nobis.*

Only two other litanies are permitted to be used in the public worship of the Church, viz., the Litany of the Holy Name of Jesus, and the Litany of the Blessed Virgin. Other litanies in our prayer-books are only for private use and popular devotions in Church, if approved by authority.

The Litany of the Holy Name received the approval of the Holy See on the 14th of April, 1646, at the request of Prince William of Bavaria, and was then allowed to be used publicly in all dioceses asking permission. On the 21st of August, 1862, Pope Pius IX., of blessed memory, again approved it, in a somewhat altered form, for the whole Church. The writer is one of those who wish that it were more frequently sung than it is at present in some places, for it is most dearly prized by all Catholics, and an indulgence of 300 days is attached to it.

The Litany of the Blessed Virgin is often called the Litany of Loretto, because the titles therein given to Our Lady were taken from inscriptions, or suggested by paintings, in the Holy House of Loretto. It was composed in the thirteenth or fourteenth century.

These three litanies, being officially used by the Church, have of course their proper melodies in the liturgical books, and these are in such a form as to allow of the particular kind of chant required. Antiphonal chant is an essential element in Church music, but it varies in form. Sometimes the chant is between priest and choir, at other times two choirs answer each other, as at Vespers; or cantors commence a chant and the choir continue it, as with Introits, Antiphons, etc. The different forms of antiphony can be carried out to perfection with the Gregorian Chant, and this is one reason why the Church is so anxious that this chant should be much used, for as regards figured music, for many reasons, the antiphonal chant often cannot be employed, though, when it is between priest and choir (as at the *Gloria* and *Credo*) the figured music must give way, and the priest's intonations must not be repeated by the choir. Now the form of antiphony in a litany is this: when two or more cantors sing invocation and response, the choir or people repeat the same (for instance *Kyrie eleison*); but when the cantors sing the invocation only, the choir or people sing the response; thus, cantors *Sancta Maria*; choir, *Ora pro nobis.* It is precisely this kind of antiphony which distinguishes a litany from a mass, hymn, psalm, etc., and which makes such an impression; for it is the form in which a litany is said in company, and which, from time immemorial, has been the accepted mode of offering particularly earnest and pressing supplication. As the essence of a litany consists in the repetition of short *formulæ*, divided into groups and series of petitions, framed according to a certain model, we must not expect great variety in the melodies, and a careful consideration of those given to us by the Church in her office-books, convinces one that they are admirably adapted for the purpose. A gay tune is here utterly out of place, and from an art point of view is an absurdity; for if the fundamental idea be not rightly expressed in tones, the object of art is not gained.

Remembering that the Litany of the Saints is sung on occasions which are so solemn that the clergy lie prostrate before the altar, we ought to be thankful that it has escaped the "improvements" to which Church music was subjected in the Haydn-Mozart period, and the sweet Gregorian melodies remain, occasionally spoilt, however, by modern harmony, such as are found in popular choir manuals, but happily rarely used. Amongst the compositions of illustrious masters of Church music in the sixteenth century, we find beautiful examples of harmonization for this litany. In the one by Orlanda di Lasso, published in Proske's *Musica Divina* (Pustet, Ratisbon), the melody is in the tenor part. There are also numerous harmonized Litanies of the Holy name and of the Blessed Virgin, by Palestrina, Lasso, Aichinger, and others, all written in an exquisite plaintive style, though occasionally the text differs somewhat from that now in use.

It was quite a modern idea to destroy the litany form and to substitute for it either theatrical cantatas (as in Germany before the birth of St. Cecilia's Society) or trumpery "litany tunes" (as in England, Ireland, and elsewhere). The litany of our Lady is most frequently used and naturally fell a victim to the "development" of Church music, which resulted from the loss of the ancient singing-schools (choirs), and the almost complete absence of education in the art. This singular form of litany seems to have its origin in the Anglican double chant, but is inferior to that because (even if the "tune" were good) there are not sufficient syllables in the litany to give breadth by means of the recitation notes. Moreover, in these chants it is usual to sing one *Ora* to three invocations, consequently the indulgence is probably lost, as the Congregation of Rites, in its decrees of the 3d of March, 1674, and 21st March, 1821, forbids the abbreviation of litanies when used publicly. These chants are so familiar to all, that it is unnecessary to describe them further. They are, for the most part, more fitted for the nursery than the Church, and as regards melody, rhythm and harmony can neither serve the Church nor art. Amongst the worst that I know, are those in the "Crown of Jesus Music;" but then the compiler boasts in his preface of his adaptations of national airs, etc. What a degradation of art! what a deplorable distortion of ideas!

Though before St. Cecilia's Society was established in Germany, little could be done to carry out practically right ideas in regard of Church music; there have at all times been a few persons who have refused to depart from old traditions. In Germany, long before Witt's time, efforts had been made to get rid of the popular litany forms. Dr. Witt, following the teaching of men like Baini, Proske, Schrems and Mettenleiter, called attention to the subject in an article in "*Fliegende Blätter*," (1866), and it is from this and other German sources, that the greater part of my information has been gleaned. Never having seen a solution of the difficulty in any English publication, I ventured four or five years ago, to call attention in the *Tablet* to the views taken by the German reforming party; and in subsequent criticisms I have often pointed out the desirability of following their example. As the first music supplements to this

* The Litany for the Dying in the *Ordo commendationis animæ* need not be considered here, as it is not for use at public worship.

periodical contain a litany, a statement more in detail of what has often appeared elsewhere in substance, appeared to be not out of place.

The other day, in a church in Ratisbon, I had the happiness of hearing one of Haller's litanies sung by his choir, and the impression it made on me can never be effaced. It was only partly harmonized, but the contrast of simple Gregorian-like melodies and delicate four-part harmony was particularly striking. The form was throughout the only correct one, viz., Cantors for the invocation and full choir for the *Ora*. The text was declaimed with great pathos, and there was a complete absence of mannerism and of the modern Italian solo style. There is no organ in this church (St. Cassian's), but with such a choir it was not missed. The litany was, perhaps, rather longer than it would have been sung to the singular tunes referred to above, but surely an earnest supplicant cannot grumble at being kept two or three minutes longer on his knees. Palestrina's simple yet exquisite *Tantum ergo* in the Phrygian mode—a truly Christian hymn of praise and adoration—was a beautiful conclusion to the devotion. I was fortunate enough to hear the same litany with other hymns and *Te Deum* the next day in the same church.

It is one of the objects of the Society of St. Cecilia to restore, by degrees, the ancient litany form with a style of music appropriate to it. The modern one is a troublesome antagonist, for its ear-tickling tunes and exciting rhythms, induce some to fancy that it is extremely edifying. But truth conquers all things, and if in this case its power be made evident by a really devotional and artistic rendering, an unaffected, pathetic declamation of the text, and a pure musical tone, with a *dynamique* inspired by a right comprehension of the words, the earnest Cecilian will speedily chase away the wretched substitutes for the genuine art, and the true litany form will soon be loved and venerated by all, as it was in former days throughout the Christian world.*

IS THOROUGH REFORM OF CHURCH MUSIC DESIRABLE AND FEASIBLE IN COUNTRY CHURCHES ALSO?

(Translated and adapted from a phamphlet published by A. D. Schenk, President of the Cecilian Society in the Diocese of Trent, Austria.—Pustet: 1877, 2d edition.)

(*Continued.*)

It is, therefore, a demand of good taste as well as of ecclesiastic precept and the Liturgy, that the responses be sung by the choir in Gregorian chant; and every choir-leader ought to make it a point of honor to himself, to make his choir perfectly sure in singing them. It is by no means superfluous to take some pains about that: for, though there are so few responses, those have to be rendered forcibly, with proper delivery and distinct pronunciation, neither too fast nor too slow, with perfect uniformity in word, sound and pause—all of which requires some drilling.† The pauses ought to be made according to sense, as for instance: *et cum spiritu | tuo* (not: *et cum | spiritu tuo*). Here is the place to speak of the pieces inlaid between the regular portions, as at the Epistle or at the Offertory, for the benefit mostly of some prima-donna, or some distinguished musical guest. Some such duets have become an almost established nuisance; a nuisance, because in bad taste as to music, and utterly unritual as to the words. Altogether this fashion of intermezzos savors very much of the opera or theatre, whence, without doubt, it originates, having been transplanted with the singers from profane to sacred places. As the glorification of the soloist or the duetists is the sole object of such interpolations, there can be no cause for uneasiness about their utter incongruity with the Sunday or holiday celebrated. And this, forsooth, is called "sacred" music!—The *Graduale*, that is to say, the prayer to be recited by the priest at the altar and *to be sung* by the choir (at Highmass) out of the *Graduale*, which is also the name of the book containing all the prayer chants *for all masses* throughout the year, when sung, as it ought to be, after the Epistle, leaves little room for anything else, except on days having a "*sequence*," such as Easter, Pentecost and Corpus Christi; on those days some verses of that sequence would have to be sung out of the Gradual. The prayer (anthem) called "Offertory" is the immediate preparation for the oblition; at the time the priest reads it, the choir ought to sing it. After it, time allowing, there is a chance for some motet or other, many of which have lately been collected by Cecilian authors. If a choir or choir-leader is insuperably averse to Gregorian chant, let them choose the proper offertory from among Witt's or Stehle's compositions, written in harmony for the different voices; after that, some other favorite piece, if not entirely unsuited to place and time, may yet be sung.

Let the choir-leader arrange and put in order his "graduals" and "offertories;" one word added to the title or title page or in the catalogue, assigns to each one the day on which the feast in question, according to the Roman Missal, occurs. Such as have no liturgical text at all, if not to be reprobated for reasons mentioned above, may, perhaps with a priest's friendly advice, be allotted to some Sunday or holiday to which their words have the nearest relation. By-and-by, he will have care to supplement his musical repertory, until he has to each liturgical text at least one or the other suitable composition. If a choir-leader with his choir, has once become fond of the Gregorian chants as contained in the *Graduale Romanum*, he need not be afraid to repeat, for instance the offertory-chant, two or three times.

Regarding the chanting of the Creed, almost innumerable decrees and ordinances of the highest ecclesiastical authority prescribe that the entire text of it, as contained in the Missal be sung plain and distinctly. There are, indeed, some "masses" without an entire "*Credo*;" instead of chanting, in that case, the mutilated and curtailed creed, how much better will it be to have the glorious *Choral Credo* sung by the full choir, without any, or with a very discreet organ accompaniment.* The same, of course, must be thought and said on hearing one fourth or fifth of the *Credo* in Mozart's "celebrated" (!) 12th Mass. What misguided taste, prudering to how much ignorance or neglect of ecclesiastical rule and prescription! The preface ought *not* to be accompanied by the organ. Why should it be? It is absurd to premise a long prelude before beginning the *Sanctus*, as the choir is to take up at once the angelic strains introduced by the "*sine fine dicentes*." At the holiest moment of the holy Sacrifice, the consecration and elevation, perfect silence is commanded by many synodical decrees, whereas the Ceremo nial of Bishops allows, at most, a soft, low modulation of the organ; it becomes, then, the imperative duty of the chorister to have the "*Sanctus*" and the "*Pleni*" finished in proper time, so as not to disturb the solemn stilness at the astounding awful wonder of consecration. (*To be continued.*)

THE GERMAN BISHOPS AND THE CECILIAN SOCIETY.

On the 19th of June, last year, the Vicar-General of Eichstatt issued a Pastoral, which is a good specimen of the instructions given by the ecclesiastical authorities in Germany, on Church musical matters. We will, therefore, give a few extracts here.

"It was never a question of music that occupied the

* Specimens of litanies (including the Gregorian) will be found in Mohr's *Cantiones Sacræ*, and in *Cantica Sacra*, by Ett, Hauber, and Witt. The one at p. 230 of the former work is not quite correct throughout, and (like two or three of the hymns) was only admitted for certain reasons.

† In some places, these responses, in solemn and ferial intonation, have been put up, in large print, in the shape of wall-boards, so as to be visible to the whole choir.

* There is ample room for variation of the upper and lower voices, of the full and the half choir, in the different sentences of the Creed.

Church, but it was always a question of divine worship that roused her into activity. The Church adores and serves God by celebrating her liturgy. The object, then, of the arts, must be identical with that of the Church, and they take their rank and dignity according to their relation to the central point of that liturgy—the Holy Sacrifice of the Mass. But no art is in such close connection with the liturgy as song. One may say that song was our Redeemer's "cradle-gift" to his Church. Whilst the first divine service was being celebrated at Bethlehem, heaven sent forth choirs of angels to glorify that holy night with their songs (Luke ii : 13). With song the sacrifice of the new eternal covenant was inaugurated in the *cœnaculum* at Jerusalem (Matt. xxvi : 30); and amidst songs of praise, the first Christian congregation was founded (Acts ii : 47). Song has the prerogative of being the eldest of the arts as the servant of God and of the Church.

But it has also the privilege of rendering the most direct service. Wherever there are altars upon which the Holy Sacrifice is solemnly offered, their sacred song accompanies it. That which the Church has to say solemnly, that which she has to pray, the expression of her sorrow or joy, the Church intrusts to song, and wherever there are souls following our blessed Lord, whether it be in innocence or in penance, they are following Him with their hymns and songs.

The Church is not in absolute need of the art. At the Council of Trent it was partly decided to banish music from the Church, if it should be found impossible to convert it from the errors into which it had fallen; but Providence provided the means of bringing back "The Prodigal Son" to his father's house, and of clothing him with new raiments. Unfortunately, a time came, and we still remember it, when it was forgotten that Church music is only the servant of the altar, not mistress of the Sanctuary; that it should reflect the bright rays beaming from the Holy Sacrifice, and not obscure them; that it should have within it the Spirit of God, not the spirit of the world; that it should listen to angels' hymns, not to those of the world. Happily within the last ten years, new life has been infused into the Church. In the domain of Ecclesiastical Music also a turning-point came, and Germany saw the Cecilian Society spring up, whose object it is to banish from the Sanctuary that which is unworthy of it, to establish new schools of music for the larger churches, and to aid in restoring liturgical music even in the smallest churches. That this society is an ecclesiastical one is guaranteed by the recognition of the Holy See; that it will be successful is guaranteed by the blessing which has been bestowed upon it by the Holy Father.

But success depends upon the CO-OPERATION OF THE CLERGY, particularly the parochial clergy, who, as regards Church music, also are the guardians of the Sanctuary. It is a good beginning when each priest takes care that in his church the ecclesiastical laws are strictly observed; it is a step further when he procures good Church music for the choir, when he stirs up the zeal of the choir-master, when he notices his labors, encourages his efforts, expresses approval of what he has done, and encourages him to make further progress. The path of perfection is trodden when our clergy take an interest in the district Cecilian Societies; when they cause them to be established, and assist them in giving musical productions, thereby helping to diffuse sound knowledge and refined taste....." (*Lyra ecclesiastica.*)

CATALOGUE OF SOCIETY MEMBERS.

3033. Heinr. Witte, St. Charles Borromeo, Carthagena, O.
3034. J. Heitz, " " "
3035. P. Rohganz " " "
3036. K. Schill, " " "
3037. Rev. Kronauer, Mendota, Ills.
3038. Rev. Cossmann, Chicago, Ills.
3039. Rev. Bathe, Brunswick, Ind.

Unter Göthe's „Sprüchen in Prosa"

lesen wir unter Anderem:

— Die Musik ist heilig oder profan. Das Heilige ist ihrer Würde ganz gemäß, und hier hat sie die größte Wirkung auf das Leben, welche sich durch alle Zeiten und Epochen gleich bleibt. Die profane sollte durchaus heiter sein.

— Eine Musik, die den heiligen und profanen Charakter vermischt, ist gottlos, und eine halbschürige, welche schwache, jammervolle, erbärmliche Empfindungen auszudrücken Belieben findet, ist abgeschmackt. Denn sie ist nicht ernst genug, um heilig zu sein, und es fehlt ihr der Hauptcharakter des Entgegengesetzten: die Heiterkeit.

— Der herrliche Kirchengesang: Veni Creator Spiritus ist ganz eigentlich ein Appell an's Genie, deßwegen er auch geist- und kraftreiche Menschen anspricht u. s. f.

Quittungen des Schatzmeisters.

Mr. B. A. Schulte, St. Francis, $3.80; Rev. C. Maujaz, Lafayette, $1.60; Rev. J. F. Friedland, Detroit, $18.50; Pfarrverein Detroit, $2.50; St. Alphonsus Pfarrverein, New York, $4.70.

E. Steinbach, L. B. 3627, New York.

Odenbrett & Abler,

Orgel-Bauer,

100 REED STREET,

MILWAUKEE, Wisc.

STEEL VIOLIN STRINGS—Best for tone and durability. 12 ass't E, A & D, mailed for 50c. J. HOLCOMB, P. M., Mallet Creek, Ohio.

Gesang-Büchlein

für katholische Kinder,

in den

Vereinigten Staaten Amerika's.

Herausgegeben von

J. Singenberger, Musik-Professor.

Mit 85 deutschen und 43 englischen ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern, 18mo, gebunden,

25 Cents, postfrei.

Günstigste Bedingungen zur Einführung.

"Caecilia"

für 1877 und 1878,

complet brochirt, nebst Musikbeilagen in einem Band gebunden

$2.20.

Einzelne Nummern sind nicht mehr zu haben.

FR. PUSTET, New York und Cincinnati.

Im Verlage von **Fr. Pustet,** Buchdrucker des hl. Stuhles und der hl. Congregation der Riten,
Regensburg, New-York und Cincinnati, O., erschien soeben:

Antiphonarium et Psalterium

JUXTA ORDINEM

BREVIARII ROMANI

Cum cantu quae sub Auspiciis Leonis P. P. XIII curavit sacra Rituum Congregatio.

Tomus continens Horas diurnas Breviarii Romani cum cantu.

800 Seiten in groß Folio-Format.

Ausgabe auf **Maschinenpapier** gedruckt, in schwarz Leder-Einband und Goldschnitt.....$20.00
Ausgabe auf **Handpapier** in Schweinsleder und Goldschnitt..... 25.00

Feinere Einbände von $30.00 bis $50.00 werden auf gefl. Bestellung hergestellt.

Dieser Band von mehr als 100 Doppelbogen im **größten Folio** enthält die **kleinen Horen** des ganzen **Psalterium Romanum,** Prim, Terz, Sext und Nona, Vesper (Laudes und Complet), das **Proprium de Tempore et Sanctorum,** sowie das **Commune Sanctorum.** Er bietet sonach den Gesang der vollständigen Horæ Diurnæ des römischen Breviers.

Der Band, welcher die **Matutinen** enthalten soll, kann erst später gedruckt werden, wenn dessen Gesänge von der päpstlichen Commission approbirt sein werden. Doch wird sich dieser Band leicht noch einige Zeit entbehren lassen, nachdem ja bereits die **Hauptofficien: Nativitatis D. N. J. Chr., Hebdomadae Sanctae et pro Defunctis,** in eigenen handlichen und schönen Ausgaben existiren.

Die Orgel-Begleitung zum Vesperale Romanum

ist nun complet erschienen.

Die Sectio II kostet in halb Morocco gebunden.....$2.50
Das ganze Orgelbuch gebunden in 2 Bände 3.50

JUST OUT!

The new edition of the

VESPERALE ROMANUM

JUXTA ORDINUM BREV. ROMANI,

Cum cantu emendato editum sub Auspiciis Sanctissimi Domini Nostri

LEONIS P.P. XIII.

Curante Sacr. Rit. Congreg. Cum privilegio.

EDITIO ALTERA.

Full roan, red edge, $3.00. FR. PUSTET, New York and Cincinnati.

NEW REAL CHURCH MUSIC,

Published by FR. PUSTET, Printer to the Holy See and S. Congregation of Rites.

NEW YORK, Letter Box 3627. CINCINNATI, 204 Vine Street.

MANUAL OF SACRED CHANT

Containing the Ordinary of the Mass, the Psalms and Hymns of Vespers for the entire year, and Compline,

According to the Official Edition of the S. Congregation of Rites, together with a collection of Latin Hymns and Prayers suitable for different devotions,

By Rev. JOSEPH MOHR, S. J.

PERMISSU SUPERIORUM.

24mo, 708 Pages.—Price in full Cloth, $1.00. Extra Price made for Introduction.

CANTIONES SACRAE.

A Collection of Hymns and devotional Chants for the different seasons of the year, the Feast of our Lord, of the Blessed Virgin, of the Saints, Low Masses, etc.

Arranged for FOUR MIXED VOICES.

By Rev. JOSEPH MOHR, S. J.

With the Approbation of his Superiors.

12mo, 432 Pages. Price, full bound, $1.25.

MANUEL DE CHANT.

Content l'ordinaire de la messe, les psaumes et hymnes des vêpres de toute l'année et les complies d'après l'édition officielle de la sacrée Congrégation des Rites, publiée par l'ordre et sous les auspices de La Sainteté Pie IX.

Suivi d'un recueil des cantiques latins et des prières pour les offices divins,

PAR

Le P. JOS. MOHR, S.J.

24mo, 720 pages. Price, well bound, $1.00. Extra price made for Introduction.

CANTIONES SACRAE.

Recueil d'hymnes et des chants religieux pour les divers temps de l'année les fetes de notre Seigneur, de la S. Vierge et des Saints, les Messes, Basses, etc.,

ARRANGÈS POUR QUATRE VOIX INÉGALES,

avec accompagnement d'orgue ad libitum, par

Le P. JOS. MOHR, S.J.

12mo, 460 pages. Well bound, $1.25.

MANUALE CANTORUM

Auszug aus den officiellen Choralbüchern Roms, nebst 170 lateinischen Kirchenliedern,

von JOSEPH MOHR.

24mo, 708 Seiten. Gebunden 1 Dollar.

CANTIONES SACRAE.

Sammlung lateinischer Kirchen-Gesänge für gemischten Chor, bearbeitet von **Joseph Mohr.**

8vo, 440 Seiten, solid gebunden $1.25.

Anleitung zur kirchlichen Psalmodie nebst den in der **Vesper vorkommenden Psalmen** zur Erleichterung der Psalmodie mit Ziffern versehen von **Joseph Mohr.**

8vo, broschirt, 25 Cents.

Laudes Vespertinae sive Cantus Diversi,

EXCERPTI EX ANTIPHONARIO, GRADUALI ET RITUALI ROMANUM,

QUAE CURAVIT SACR. RITUUM CONGREGATIO.

Red and black print, 100 pages, bound 60 cents.

Cantus in honorem SS. Cordis et Nominis Jesu
et Purissimi Cordis B. MARIAE VIRGINIS.

Gesänge zu Ehren des

Göttlichen Herzens Jesu und des Heiligen Herzens Mariä.

Gesammelt und herausgegeben von

J. Singenberger.

Partitur in Quartformat, gebunden.... .....$1.60 Vier Singstimmen zusammen.....$1.30

„Eine sehr werthvolle Sammlung, sowohl was den Text als was die musikalische Behandlung desselben anbelangt. Unter 67 Nummern enthalten 25 liturgische Texte, 29 außerliturgische in deutscher, und 13 in lateinischer Sprache. Für Männerchöre erscheinen 13, für gemischte Stimmen 54 Gesänge verzeichnet.—Wie das Vorwort bemerkt, wird Jeder in dieser Sammlung etwas seinen Kräften Entsprechendes finden, vom Allereinfachsten bis zum Complicirten. Ich bin auch der festen Ueberzeugung, daß durch diese Gesänge bei guter Wiedergabe die katholische Andacht zu den heiligsten Herzen Jesu und Mariä sehr gehoben und belebt werden könne, und daß diese Collection sich als eine höchst schätzenswerthe Bereicherung der kirchenmusikalischen Literatur erweise."—Jg. Traumihler.

Laudes eucharisticae seu Cantus sacri cultui SS. Sacramenti.

tam in expositionibus quam in processionibus servientes quos ad 4, 5 et 6 voces. comp. **Mich. Haller.**

Partitur 75 Cents. Set Stimmen 20 Cents.

Acht Motetten für zwei bis acht Stimmen und Orgel.

Componirt von **Carl Santner,**

Stifts-Chordirector zu St. Peter in Salzburg.

Inhalt:

Hymnus in tempore Passionis.
Hymnus in festis B. M. V.
Graduale in festo Corp. Christi.
Offertorium in festo Corp. Christi.
Graduale in festo omn. Sanctorum.
Offertorium in festo omn. Sanctorum.
Offertorium in die Nativ. Domini ad III. Missam.
Affectus S. Ignatii.

Nur in Partitur. Preis.....50 Cents.

XVIII MOTETTA ad III, IV et VIII voces

composita a

MICHAELE HALLER.

Opus 15.

Preis der Partitur.....60 Cents. Preis der Stimmen .....25 Cents.

Dasselbe hat folgenden Inhalt:

1. "Gloria in excelsis." Motettum pro festo Nativ. Domini. 4 voc.—2. "Laetentur coeli." Offertorium pro festo Nativ. Domini (in I. Missa). 4 voc.—3. "Reges Tharsis." Offertorium pro festo Epiphaniæ Domini. 4 voc.—4. "Terra tremuit." Offertorium (*a*) pro festo Resurrectionis Domini. 4 voc.—5. "Terra tremuit." Offertorium (*b*) pro festo Resurrectionis Domini. 4 voc.—6. "Ascendit Deus." Offertorium pro festo Ascensionis Domini. 4 voc.—7. "Confirma hoc." Offertorium pro festo Pentecostes. 4 voc.—8. "Benedictus sit." Offertorium pro festo Trinitatis. 4 voc.—9. "Tu es Petrus." Motettum pro festis Principis Apostolorum. 4 voc.—10. "Inveni David." Offertorium pro festis Mart. et Conf. Pontif. 4 voc.—11. "Justus ut palma." Offertorium pro festis Doctorum. 4 voc.—12. "In virtute tua." Offertorinm pro festis Conf. non Pont. 4 voc.—13. "Desiderium." Offertorium pro festis Abbatum. 3 voc.—14. "Afferentur regi." Offertorium pro festis Virg. et Mart.—15. "Filiæ regum." Offertorium pro festis Virg. tantum. 4 voc.—16. "Diffusa est gratia." Offertorium pro festis Virg. Mart. et non Virg. 8 voc.—17. "Veni sponsa Christi."—Motettum pro festis Virg. 4 voc.—18. "Domine Deus." Offertorium pro festo Anniv. Dedic. 4 voc.

SCHALLER, FERD. ***Missa "ad dulcissimum Cor Jesu"*** super cantum planum in festis solemnibus 3 vocum parium comitante Organo. Op. VIII. Partitura, 45 cents. Voces, 15 cents.

STEHLE, J. G. E. Missa ad dulcissimum Cor Jesu.

Messe zu Ehren des heiligen Herzens Jesu,

für Sopran, Alt und Baß (Tenor ad libitum).

Partitur.....95 Cents. Set Singstimmen.....35 Cents.